Santiago Auserón



Arte sonora

En las fuentes del pensamiento heleno



ANAGRAMA
ARGUMENTOS

Santiago Auserón



Arte sonora

En las fuentes del pensamiento heleno



ANAGRAMA
ARGUMENTOS

Índice

Para Cathy François

Prefacio

Resulta claro que los antiguos griegos tuvieron razón al interesarse, por encima de todo, en el ejercicio de la música. Pues creían que las almas de los jóvenes debían ser forjadas y dirigidas a través de la música hacia las buenas formas, porque la música es, evidentemente, útil en toda circunstancia y en toda ocupación seria, pero de modo muy particular frente a los peligros de la guerra.

PSEUDO-PLUTARCO,

Sobre la música, 26, 1140b

Con lo que menos familiarizado está el pensamiento es con su propio origen esencial.

MARTIN HEIDEGGER,

Qué significa pensar

RETORNO AL MEDIO EN QUE NACIÓ LA FILOSOFÍA

Arte sonora es la conjunción de palabra y música en el canto, pero también la música instrumental sin palabras. Juntas comparten las funciones culturales que los griegos antiguos representaron en la fraternidad de las Musas. El curso de la historia dejó a la música reinar en el medio sonoro común, mientras contemplaba a su hermana alejarse y marcar distancias. De modo inevitable, la práctica musical preserva una interrogante callada acerca de las evoluciones de la voz fuera del territorio de origen e incita a considerar si en sus desarrollos escritos y discursivos la palabra es todavía un arte sonora. Sin duda el oficio de cantor y compositor de canciones, practicado en paralelo con el estudio de la filosofía, tiene algo que ver con esta manera de plantear las cosas. La necesidad de escapar de los apremios mercantiles de dicho oficio, el deseo de comprender mejor su propio alcance, dieron nuevo impulso a la inclinación temprana por el pensamiento de los griegos antiguos, reforzándola con la inquietud por conocer el rastro de las sonoridades musicales que asistieron al nacimiento de la filosofía.

La filosofía consolidó su anhelo de ciencia al tiempo que consumaba un singular olvido, relacionado con el «olvido del ser» que Martin Heidegger señaló en el desarrollo de la metafísica occidental, pero de carácter más concreto: el del papel fundamental que cumplió la música en la instauración de las costumbres arcaicas, en la elaboración de las fórmulas rituales, de los mitos y de las leyendas heroicas, de las metáforas más afortunadas de los poetas, de las sentencias de algunos sabios, en la preservación de las leyes y de todo aquello que mereciera ser recordado con palabras entre aquellos pueblos que se dieron a sí mismos el nombre de helenos, antes del advenimiento de la escritura. La transmisión de tales contenidos por medio del canto acompañado de instrumentos musicales, a lo largo de muchos siglos, contribuyó al proceso de cristalización de algunos conceptos susceptibles de ser aislados de su origen y reorganizados de espaldas a la tradición, para inaugurar una modalidad de discurso que aspiraba a representar una verdad permanente al margen de la celebración sonora. Incluso entonces, el canto y la música instrumental influyeron de manera decisiva en los

hábitos mentales de los griegos antiguos, condicionando de manera todavía poco explícita la evolución de su pensamiento.

En esta perspectiva se renueva la necesidad de un retorno a las fuentes de la filosofía y se vuelven a poner en tela de juicio los fundamentos de una metafísica basada en el paradigma de la contemplación. El desvelamiento ontológico del que hablaba Heidegger cambia radicalmente de sentido, si consideramos el modo en que los sonidos musicales rebasan el marco existencial de la conciencia y la propia «casa del ser» del lenguaje, sin necesidad de apuntar hacia un límite trascendental o a un absoluto temporal.[1] El «ser para la muerte» de la existencia individual convive con un ser más allá de la muerte colectivo, distinto de la memoria biológica, que los hombres heredan a través de sus artes sonoras; estas forman una suerte de campo trascendental, pero intersubjetivo e ilimitado. El lógos que sujeta la experiencia fenoménica al modelo de lo visible, de lo mensurable y de lo representable por medio de signos, lleva a cabo un ocultamiento en el campo de la sonoridad, aparta de la escena discursiva los sonidos musicales que le sirven de vehículo en el curso de la tradición. Para compensar los efectos de esa operación de limpieza lógica, no basta con recobrar la noción del origen sagrado de la música, invocar el mito dejado atrás por la evolución del discurso racional. Antes que un desvelamiento de orden numénico, el «olvido del ser» que se inicia en la Grecia clásica reclama una descripción de la phōnḗ que la filosofía, desde su origen hasta nuestros días, ha optado por dejar entre sus tareas pendientes.

Desde tiempos remotos, la música fue una actividad omnipresente en la sociedad griega: este hecho, hoy ampliamente reconocido, ha sido durante largo tiempo poco tenido en cuenta por los estudiosos de la Antigüedad. Mediado el siglo XX, Henri-Irénée Marrou, en su Histoire de l’éducation dans l’Antiquité, advertía: «Es un deber del historiador insistir en ello, para corregir un error de perspectiva: tal como nos aparecen a través de nuestra propia cultura clásica, los griegos son ante todo para nosotros poetas, filósofos y matemáticos; si los veneramos como artistas, vemos sobre todo en ellos arquitectos y escultores; nunca pensamos en su música: ¡nuestra erudición y nuestra enseñanza le conceden menos atención que a su cerámica! Y sin embargo eran y se consideraban primeramente

músicos. Su cultura y su educación eran más artísticas que científicas, y su arte era musical, antes que literario y plástico.»[2] A lo largo de todo el milenio que comprende el esplendor de la civilización minoica cretense, la dominación micénica posterior, la llamada «edad oscura» que siguió a las invasiones dorias del Peloponeso en el siglo XII a. C., la renovación cultural en las colonias de la costa jonia en época homérica, el florecimiento de Esparta en el siglo VII y la emergencia de la democracia ateniense a partir de la centuria siguiente, la música desempeñó un papel determinante, complementario de los ejercicios atléticos, en la educación de la nobleza en toda Grecia.

Durante los siglos oscuros, de los que apenas se ha preservado noticia, según afirma G. S. Kirk, «continuó sin seria interrupción en muchos lugares de previa influencia micénica una vida comunal suficiente como para apoyar sobre ella la poesía oral».[3] Los pueblos que habitaron en periodo arcaico en torno al Egeo, a la vez que las costumbres guerreras y los productos destinados al comercio, compartieron un estilo de civilización en el que la poesía cantada con acompañamiento instrumental y la danza coral fueron los medios para preservar la memoria común, factores básicos de unidad entre las distintas metrópolis y sus colonias, vehículos de la expresión más selecta y paradigmas de la actividad espiritual. En el «Himno a Hermes» contenido en los Himnos homéricos, datado hacia comienzos del siglo VI a. C., se hace referencia a la habilidad en el manejo de la cítara con la expresión tékhnē kai sophía, «arte y sabiduría», donde el término sophía tiene un sentido eminentemente práctico.[4] Acerca de su uso, dice François Lasserre: «Este término, cuya fortuna seguirá durante largo tiempo la del arte musical, antes de aplicarse a la sabiduría del filósofo, designa en el único verso homérico en el que se encuentra la habilidad del constructor de navíos: implica el conocimiento de las leyes exactas y el dominio de una técnica difícil.»[5] El pensamiento heleno surge en ese proceso que asocia indisolublemente una técnica especializada, como la del constructor de navíos –de la cual depende la supervivencia en el mar, el comercio, la colonización de nuevas costas y la suerte de la guerra–, con el soporte musical de la tradición poética; y este, a su vez, con las conveniencias de la argumentación lógica. La música asegura la transmisión entre los extremos de la necesidad perentoria y las artes del intelecto. Las

palabras con las que Marrou ensalza la sociedad espartana, durante el periodo en que participó de un refinamiento comparable al de las cortes que describe Homero, son aplicables al conjunto de la Hélade: «el elemento intelectual está esencialmente representado en ella por la música, que, ocupando el centro de la cultura, asegura el enlace entre sus diversos aspectos: por medio de la danza, da la mano a la gimnasia; por medio del canto, es el vehículo de la poesía, única forma arcaica de literatura».[6] Marrou profundiza y amplía la perspectiva general trazada previamente por Werner Jaeger, quien reconoció «la gimnasia y la música» como «los fundamentos en que se basaba la paideía del periodo antiguo y del periodo clásico», pero dejó la música en segundo plano, por conceder su atención a los aspectos dominantes en la evolución del concepto de excelencia (aretḗ) entre los antiguos griegos.[7]

Depositaria de un legado textual fragmentario y precioso, la filología romántica contribuyó a crear una imagen de la Grecia antigua condicionada por las admirables proporciones de sus ruinas visibles. El culto a lo griego adquirió un realce particular en las cátedras germanas del siglo XIX, donde confluyeron también las poderosas corrientes de la filosofía idealista y de la renovación poética y musical. En busca de un mito originario en que fundar la elevación de las ideas en la Europa imperial, los románticos redescubrieron en Grecia su patria espiritual y dieron impulso a las investigaciones comparatistas, afanosas por encontrar en las raíces indoeuropeas la clave de un pensamiento que se autoproclamaba «superior» y heredero legítimo de los griegos. La fidelidad a los textos no siempre supo deslindarse del orgullo étnico y provocó algunas consecuencias de alcance intelectual, como la descalificación precipitada del papel que los tratados musicales más antiguos, recién exhumados de las bibliotecas italianas, podían desempeñar en el estudio del verso.

Nuestra investigación se apoya en la renovación del helenismo acontecida a lo largo del siglo XX, debida a los descubrimientos arqueológicos, etnográficos y tecnológicos que llevaron a contrastar el legado textual con un conocimiento cada vez más preciso de la tradición oral. Poco a poco, los helenistas han ido haciendo frente a la necesidad de cooperar con la musicología en el estudio de los primeros rastros de Occidente. En lo que toca a la literatura de la

Grecia antigua, la musicología es concluyente: «Todos los autores griegos de los que hoy no subsisten más que los textos, y que tenemos tendencia a considerar únicamente como poetas, eran de hecho también músicos, al menos desde la época arcaica hasta el fin de la época clásica.»[8] Aun así, al comienzo de su Ancient Greek Music, publicado en la última década del pasado siglo, Martin L. West se veía forzado a declarar todavía: «Probablemente ningún otro pueblo en la historia ha hecho referencia más frecuente a la música y a la actividad musical en su literatura y en su arte. Pese a ello, el asunto es prácticamente ignorado por casi todos los que estudian esta cultura o enseñan acerca de ella.»[9]

Parece pues ineludible partir de la constatación de un olvido histórico significativo que ha durado más de dos milenios, hasta que la expansión de las telecomunicaciones puso de manifiesto la relevancia de la experiencia sonora en la cultura de masas contemporánea, modificando el punto de vista de los humanistas, tradicionalmente apegados al predominio de los modelos visuales del conocimiento. Desde el periodo de entreguerras en adelante, el auge de los registros electrónicos ha permitido fijar, difundir y estudiar las producciones sonoras de muy diversas culturas, dando lugar a lo que ha sido dado en llamar «oralidad secundaria».[10] La novedad de esas transformaciones ha generado no poca literatura que la reflexión filosófica debe someter a análisis riguroso, al tiempo que revisa sus propios conceptos fundacionales a la luz de las investigaciones más recientes.

El lógos filosófico no se desligó del mȳthos sino al cabo de un largo proceso de reelaboración de la tradición por medio de la poesía cantada en los coros, en las procesiones rituales y en los banquetes aristocráticos de muchas ciudades situadas en torno al mar Egeo, así como en los festivales panhelenos. La poesía y la danza inauguraron los intercambios simbólicos entre las creencias religiosas, las leyendas más antiguas y la actividad ciudadana, llegando a dar forma musical a la ley instaurada por la costumbre (nómos). Los patrones rítmicos y melódicos provenientes de la lírica monódica y coral condicionaron la formación del verso homérico y este, a su vez, sirvió de base para el desarrollo de otras formas de discurso. Homero fue el primer maestro de Grecia no solo porque a través del verso épico de tradición oral se preservaron las leyendas acerca del

pasado remoto y un reporte de las artes más necesarias para la supervivencia de las ciudades, sino porque, a través de los poemas que se le atribuyen, los griegos se fueron haciendo conscientes de las estructuras subyacentes en el discurso que aspiraba a hacerse memorable.

Los poemas de Homero contienen información relevante acerca de la lógica del verso condicionado por las prácticas musicales. En ellos se observan rastros de la actividad rítmica en diversos niveles, que conciernen tanto a las artes propiamente musicales como a la evolución de las formas de expresión verbal elaboradas y transmitidas por los aedos durante siglos. De acuerdo con las investigaciones ya clásicas de Milman Parry, el ajuste de las ideas al metro del verso produce, en primer lugar, un repertorio de fórmulas que sujetan la significación a la función rítmica y modifican las funciones habituales del habla para expresar el sentido eminente de lo heroico. En segundo lugar, la economía formular del canto épico se extiende a los periodos más amplios del discurso, con ayuda de imágenes selectas y recurrentes –metáforas y símiles– que proporcionan al verso homérico su esplendor y dotan al gremio de los aedos de una técnica de enunciación prestigiosa.

El influjo de la tradición poética en la filosofía se observa, primero, en los pensadores naturalistas nacidos en las costas de Asia Menor, en cuyo sentido de la proporción la música influyó tanto como la geometría. Después, en los sofistas que intentaron acaparar la formación de los jóvenes en las ciudades más ricas y poderosas, convencidos de que las técnicas del verso debían de formar parte del discurso político, destinado a persuadir. Finalmente, en la reacción dialéctica de Sócrates –ejemplo último de sabiduría oral en un periodo en que ya estaba extendido el uso de la escritura–, quien denunció severamente la falta de apego a la verdad por parte de los sofistas y de los poetas. Su discípulo Platón convertiría en monumento el culto a la ciencia verdadera (epistḗmē) perfeccionando las mismas técnicas de escritura que Sócrates criticaba en sus adversarios. La lírica se adelantó al relativismo humanista de los sofistas. La filosofía, entretanto, heredó de la épica la idea de lo divino como principio del que deriva una valoración de los comportamientos humanos, junto con la capacidad de idealizar un origen remoto, y de la lírica aprendió la libertad

individual para contradecir esas mismas creencias.[11]

Las primeras inscripciones aparecidas sobre cerámica y en las estelas funerarias modificaron el sistema de intercambios simbólicos propio del arte de las Musas (mousikḗ tékhnē). Con la escritura alfabética, el interés por la representación imitativa (mímēsis), que originalmente significaba identificación del coro ciudadano (khorós) y del público espectador con la divinidad invocada en las celebraciones, se desplaza hacia los grafismos que representan la voz de un sujeto impersonal. La voz misma interioriza la forma del objeto fabricado sobre el que se inscribe: la piedra funeraria, el icono ritual, la escena de teatro desde la que hablan las máscaras que actualizan el mito. Una nueva idea de la psique surge del complejo de representaciones que se desarrolla en la pólis del periodo clásico. El poderoso influjo de una técnica como la escritura, capaz de representar las unidades mínimas del habla, de establecer la versión más aceptable del mito, de fijar los acuerdos comerciales, de ponerse al servicio, en suma, de una nueva exigencia de veracidad, conllevó un apartamiento paulatino del viejo arte de las Musas, hasta que sus funciones públicas quedaron reducidas al entretenimiento y al espectáculo.[12]

Las fases de ese proceso vienen señaladas por algunos hitos significativos: el abandono del acompañamiento instrumental por parte de los rapsodas a lo largo del siglo VI; el traslado que hicieron los pitagóricos de las consonancias de la octava musical a la teoría general de las proporciones matemáticas; la proyección del modelo armónico sobre el terreno de la razón práctica desde época de Damón, instructor de Pericles; la desconfianza con respecto a las formas musicales del llamado «nuevo ditirambo» entre los pensadores atenienses del siglo V; la falta de atención a los ritmos sobre los que se habían configurado las formas de versificación eminentes, en favor del metro del verso consignado por escrito, cuya prosodia cuantitativa tendió a ser normalizada y a suplantar al ritmo musical en sus funciones; por último, el propósito aristotélico de regular las metáforas poéticas, ajustándolas a la clasificación lógica de géneros y de especies. Como resultado de esas transformaciones, a partir del periodo helenístico, la mousikḗ tékhnē y las artes del lenguaje corrieron por cauces separados.

Una sola excepción a esa tendencia surgió de la propia escuela peripatética: los tratados fragmentariamente conservados de Aristóxeno de Tarento, iniciador de la teoría musical en Occidente. Aristóxeno heredó, por un lado, la teoría armónica de los pitagóricos, pero se opuso a la matematización del sonido consonante; por otro lado, en cuanto que discípulo del Liceo, se sirvió de los conceptos de Aristóteles, pero los utilizó para el estudio de una disciplina en la que su maestro no profundizó. El teórico tarentino se apartó de la venerable teoría de Damón acerca del carácter ético de la música, aceptada sin discusión tanto en la Academia platónica como en el Liceo, para poner el acento en el valor cognitivo de la armonía y del ritmo basado en la noción del «tiempo primario» (prōtos khrónos). Los tratados de Aristóxeno permiten especular con la posibilidad de una teoría de la forma sonora, de una lógica compartida por la música y por la palabra, es decir, por las dos formas culturales del sonido. Los primeros pasos en esa dirección nos han llevado a centrarnos en la reinterpretación rítmica del metro del verso heleno. En los patrones binarios y ternarios que se combinan en sus métra prototípicos para formar los kōla o secciones que componen el hexámetro homérico, halla sustento la idea de que la experiencia rítmica proporcionó a los griegos antiguos, antes incluso que el análisis de la octava y de las proporciones geométricas, un camino hacia la abstracción.

I. Las artes sonoras en la Grecia arcaica

UNA TÉCNICA QUE COMERCIA CON LO SAGRADO

La importancia del mito es un hecho corroborado en muchos pueblos que conservan fragmentos de relatos y leyendas como reliquias de época remota. Asociados a prácticas hereditarias con las que el grupo humano busca mantener su cohesión y sus alianzas, dichos fragmentos narrativos se tornan enigmáticos con el paso del tiempo y acaban por formar una amalgama que adopta un aspecto impenetrable –ora amenazador, ora risueño– ante los ojos del observador extranjero. Los griegos desarrollaron formas del discurso capaces de racionalizar por vez primera las leyes que gobiernan el mundo, pero siguieron reelaborando sus antiguos relatos míticos durante siglos, sirviéndose primero del canto acompañado de instrumentos y después de la escritura para hacerlos variar profusamente. La historia se encargó de registrar los testimonios del pasado, las ciencias se repartieron la tarea de verificar los conocimientos acerca de la naturaleza, pero los mitos de la Hélade conservaron su poder de seducción, se transmitieron a otros pueblos y llegaron hasta nosotros convertidos en prototipos de la fábula que todavía reclaman interpretación. Su tendencia a adquirir validez universal tiene que responder a alguna suerte de lógica latente. Tal como los conocemos, los mitos griegos están condicionados por la creación literaria y, desde ese punto de vista, son productos relativamente tardíos.[13] Este hecho no reduce el valor del mito como expresión de la mentalidad que forma el sustrato de nuestra cultura, pero dificulta la comprensión de sus rastros primigenios, en particular de los datos relacionados con las prácticas musicales arcaicas. Una de las características notables del corpus mítico heleno, y del panteón que con él se relaciona, es la intervención de la música en algunos de sus relatos, su relevancia como atributo de una u otra deidad. Si nos atenemos a las historias conocidas sobre las Musas y sobre Apolo, la investigación difícilmente saldrá del marco de un cuento para niños –como dijera un viejo sacerdote egipcio a Solón–,[14] que debió de cumplir una función instructiva, pero está lejos de dar razón de su propio cometido en el conjunto de tradiciones que la poesía cantada elaboró y que la escritura difundió posteriormente como parte de un panteón unitario.

Los antiguos griegos eran propensos a divinizar cualidades naturales y a personificar las divinidades, dotándolas de forma humana. Un sinfín de deidades locales pueblan sus regiones, como las asociadas con las fuentes y los ríos, que a menudo se relacionan con la inspiración poética. Por encima de ellas, su poblado panteón tendía a mantenerse jerarquizado, si bien a duras penas y no sin conflicto. Frente a la figura emergente de Zeus, dios atmosférico que desde la India occidental vino extendiendo su poderío celeste sobre las deidades locales, predominó el carácter plural del panteón griego, nunca exento de rivalidades.[15] Dueño del rayo y del trueno, Zeus es una deidad a la vez lumínica y sonora, a la que se atribuyen otros sonidos naturales como el rumor de los árboles y el canto de los pájaros, que en el santuario de Dodona eran interpretados como auspicios. La sonoridad proveniente del cielo o del aire era considerada como «voz del padre».[16] Zeus es señor de la sonoridad premusical, de él descienden los dioses y los héroes músicos característicos del panteón griego. La tradición priorizó entre sus atributos, no obstante, aquellos relacionados con la luz y con el fuego.[17]

Junto al modelo antropomorfo representado en la estatuaria, proliferaron los vástagos de una imaginación estimulada por el influjo de los pueblos vecinos. Aunque el antropomorfismo fuese una de las razones del alcance de la mitología griega, conviene tener presente que comporta, al mismo tiempo que un paradigma de fuerza física, proporción y belleza que responde al ideal aristocrático de la aretḗ, un sinfín de conflictos e irresoluciones que expresan las relaciones de los hombres con su entorno, así como su naturaleza mudable y contradictoria. Los hombres hacen frente al mundo con ayuda de fábulas en las que los dioses se muestran dispuestos a inmiscuirse en sus asuntos y aparecen como causantes de su fortuna o de su desgracia. Antes que la forma de los ídolos, el hombre comparte con los inmortales la intriga de las fábulas, cuya expresión depende de un arte sonoro ancestral que no se atiene a la fijeza de las representaciones visuales.

Los iconos griegos más antiguos sirvieron para llenar la ausencia de los desaparecidos e introducir en el ámbito familiar el favor de las potencias superiores, antes de devenir modelo de proporción ideal en el culto público.[18] Es notoria la ausencia de representación

figurada durante los llamados «siglos oscuros», entre el XII y el VIII a. C. Bajo la influencia de los pueblos de Asia Menor, las estatuas de los dioses y su uso ritual aparecen hacia el siglo VIII, cuando ya estaba configurada la tradición homérica. Mucho antes de los siglos oscuros, sin embargo, hubo en Grecia figuras antropomorfas.[19] La reaparición de un arte figurativo destinado a usos religiosos coincide, como señala Vernant, con el periodo de expansión de la escritura. Sería preciso estudiar la evolución de las artes plásticas en relación con la tradición oral previa, en cuyo ámbito vienen a insertarse los nuevos iconos. La identificación de la piedra memorial con el alma de los muertos o con la divinidad no se produce sin que intervenga un relato que ratifica el linaje, un cantar que lo ensalza. El poder de los mitos griegos no proviene meramente de su capacidad para estimular la imaginación e incitar a fabricar estatuas y templos. Sus imágenes se han decantado en la tradición de un decir memorable cuya repetición produce deleite, que representa la complejidad de la experiencia humana por medio de sonidos capaces de armonizar la información, a menudo contradictoria, que las palabras portan consigo.

El cuento popular es, según Kirk, la forma que con más razón podemos llamar «universal» del mito, si tenemos en cuenta, además de los textos antiguos, los estudios antropológicos acerca de los pueblos que hasta el siglo pasado conservaron modos de vida primitivos.[20] Difiere del habla corriente por su manera de segmentar los episodios, por la calificación reiterativa de sus personajes, por el juego atractivo de las sonoridades verbales, efectos comparables hasta cierto punto a los que se producen en el verso adaptado a la danza, pero aplicados al curso lineal y a la dicción sin música del relato. C. M. Bowra, en su obra Primitive Song, estudió las relaciones entre el canto primitivo y el mito: «La canción no es el medio normal para relatar mitos. Usualmente estos son narrados en una forma de prosa muy simple, que nada tiene de la elegancia o del artificio del canto.»[21] Sin embargo, hay cierta interacción entre ambas formas de expresión: los mitos inspiran las canciones de los pueblos primitivos, especialmente los encantamientos y los himnos que intervienen en las celebraciones rituales; y el canto reestructura a su vez el mito, lo depura y lo vuelve más coherente, «más dramático y capaz de impresionar», lo realza con imágenes elaboradas que eventualmente vuelven a

formar parte de la intriga relatada.[22] Por medio del ajuste de las palabras a los movimientos de la danza, al ritmo del verso y a la melodía de la frase o de la estrofa, el canto selecciona lo más relevante del relato mítico y contribuye a convocar la presencia de los dioses.[23] Algunos cantares míticos sitúan expresamente a los dioses en un mundo alejado, pero al mismo tiempo se presentan como medio para establecer contacto con ellos.[24]

Esta relación originaria entre la canción primitiva y el mito se desarrolla en la Grecia arcaica de dos maneras: por un lado, los relatos míticos más antiguos que conservamos están compuestos en versos épicos que pudieron ser cantados o recitados, pero incluso en este último caso integran estructuras que provienen de la poesía cantada. En segundo lugar, la importancia de las prácticas musicales se refleja en los contenidos mismos del mito. Las expresiones que pasaron con frecuencia por el coro heleno durante siglos se asociaron con representaciones selectas que aportaron un carácter particular tanto a los relatos míticos como a las leyendas épicas y a las canciones.[25] Para los griegos antiguos, el mito entraba de lleno en el ámbito del arte de las Musas. La lógica latente en el mito heleno consiste en esa misteriosa unidad entre el habla y el sonido proporcionado, adecuado para el canto y para la danza, que adopta el nombre de mousikḗ.

Las figuras de dioses y héroes representados en las estatuas y en la pintura de vasos, sus intrigas desarrolladas en los versos de la épica, de la lírica y del drama, muestran una de las facetas del mito griego, la que corresponde a su función representativa o simbólica. Veladas por el paso del tiempo quedan las funciones prácticas inmediatas –políticas, económicas, educativas y estéticas– que los testimonios arcaicos pocas veces reflejan de modo explícito y que hay que reconstruir a partir de los textos del periodo clásico en adelante. El trasfondo sugestivo de las leyendas debía de jugar en la práctica un papel complementario, pero en las representaciones plásticas y en los textos adquiere relieve en primer plano. El ritual de los griegos antiguos, donde se invocaba a los dioses y se actualizaba el contenido del mito, era un acontecimiento que contribuía a configurar el orden social por medio de las actividades musicales. Sería inexacto decir que se acompañaba de música, porque la música era parte intrínseca del rito: las voces y los

sonidos instrumentales compartían con las manifestaciones visibles la mímesis comunitaria. Estrechamente unida a la palabra memorable, la música era en sí misma un evento religioso, epifanía de lo divino y forma de realzar los valores que merecían ser conservados por la costumbre.

Algunos testimonios arqueológicos confirman el sentido ritual de las prácticas musicales arcaicas. Una inscripción hallada en una estela del templo de Apolo Delfinio, en Mileto, reglamenta la procesión anual de la cofradía político-religiosa de los Molpoi (nombre derivado de molpē, «canto y danza»), cuya existencia es reconocida al menos desde el siglo VI a. C. Aunque la estela es muy posterior –del siglo II a. C.–, registra prescripciones que se remontan al primer cuarto del siglo V. Celebrada en honor de Apolo al comienzo de la primavera y del año milesio, la procesión recorría diecisiete kilómetros, entre el templo de Apolo Delfinio y el santuario consagrado al mismo dios en Dídima, deteniéndose en siete estaciones relacionadas con otras tantas divinidades para entonar el peán. El canto, la marcha procesional y el sacrificio ritual cumplían de este modo la función de juntar diversas creencias locales en un solo rito estacional, bajo la admonición musical de Apolo.[26] Otras reuniones de mayor alcance se celebraban desde siglos atrás en famosos centros de culto, donde afluía gente de diversas procedencias, como el panḗgyris para celebrar juegos y sacrificios consagrados a Apolo en la isla de Delos, el de Éfeso en honor de Artemisa y el de Poseidón Heliconio en el monte Mykale, conocido como festival nacional de los jonios en tiempos de Homero. En estas convocatorias se celebraban concursos atléticos y musicales, el canto y la danza ocupaban un lugar prominente. Las muchachas delias, sacerdotisas del templo de Apolo, eran famosas por su habilidad para cantar en diversos dialectos, lo cual nos proporciona una idea de la importancia del canto en el proceso de integración panhelena.

En los Himnos homéricos, cuya datación insegura se sitúa entre los siglos VII y V –en época que pudiera ser inmediatamente posterior a Homero–, el «Himno a Apolo Delio» proporciona una pintura valiosa del festival homónimo, puesta en boca de un aedo de Quíos que se dirige a las doncellas consagradas a Apolo: «Pero es en Delos, Febo, donde más se alegra tu corazón, pues los jonios de larga

túnica se reúnen allí en honor tuyo, trayendo consigo a sus hijos y a sus venerables esposas, pensando en complacerte con el pugilato, con la danza y con el canto, cada vez que celebran sus juegos. Quien acude cuando los jonios se juntan diría que son inmortales, exentos de la vejez. Al contemplar tanta belleza se regocija, viendo a los hombres y a sus mujeres de hermoso talle y sus naves veloces y toda su riqueza. Hay además una maravilla de fama imperecedera: las muchachas delias que sirven al que hiere de lejos. Comienzan entonando el himno a Apolo, luego el de Leto y después el de Artemisa, que se deleita en lanzar flechas; y cuando cantan el himno de los hombres y mujeres de antaño, el hechizo se apodera de las tribus de los hombres. Ellas saben imitar la algarabía que producen los hombres al hablar, y a cada cual le parece que cantan como si cantara él mismo, tan veraz es su dulce canto. Y ahora sedme propicios, Apolo y Artemisa, adiós a todas. En adelante recordadme, cuando quizás un extranjero que haya sufrido mucho para llegar hasta aquí os haga esta pregunta: "Doncellas, ¿cuál de los aedos que vienen a Delos os agrada más? ¿Cuál es vuestro favorito?" Pensad entonces en mí y responded unánimes: "Un hombre ciego que habita en la rocosa Quíos, sus cantos serán los mejores por siempre."»[27] ¿De dónde proviene la altiva seguridad de tal profecía? Tiene, sin duda, un carácter fabulador, retrospectivo, pero al mismo tiempo se proyecta decidida hacia el futuro. Cuando los atenienses reinstauraron, en 424 a. C., el panḗgyris delio, Tucídides citó este pasaje como parte de un «proemio a Apolo» y dijo que el cantor ciego de Quíos era el mismo Homero.[28] Culminando un proceso que podría servir como ejemplo de la evolución de un mito, el historiador puso nombre propio a una leyenda anónima, la cual, fuera de su testimonio escrito, solo es vagamente atribuible a la saga de los Homéridas.[29]

Las artes sonoras en su conjunto –palabra y música–, representadas por el coro de las Musas, tenían por cometido en la Grecia arcaica hacer patente el sentido originario de lo religioso: lazo comunitario poderoso e invisible, de naturaleza acústica, antes que relectura de una inscripción o adoración de un icono. El trazo de unión entre lo poético y lo musical entra de lleno en la definición primigenia de lo sagrado. Aunque el término mousikḗ todavía no aparece en Homero, el canto acompañado por la forminge –phórminx, nombre de la lira tetracorde usada por los aedos– interviene en todos los

planos de la narración: interpretado por un dios, por un héroe y por un aedo profesional comparable al mismo Homero. Es razonable suponer alguna actividad musical previa a la configuración del mito, pero su designación parece provenir del nombre colectivo de las Musas. La representación coral de lo divino antecede al uso del término para referirse a las técnicas que constituyen el oficio del cantor.

En la actividad poética arcaica resulta notoria la inclinación de los dioses a intervenir decisivamente en la génesis y en el curso de los relatos. La Ilíada y la Odisea comienzan con una invocación a la Musa, para que sea ella quien inspire al aedo sus versos, en una significativa cesión del papel de sujeto del canto. La primera escena musical representada en la Ilíada es un sacrificio acompañado de cantos y danzas que tienen por objeto aplacar la ira de Apolo contra los aqueos reunidos para el asedio de Troya (Il., I, 472-474).[30] En su doble función de arquero y tañedor de la lira, el hijo de Zeus y de Leto puede cambiar el curso de los acontecimientos, si el humo del sacrificio y la invocación armoniosa del peán alcanzan a ser de su agrado. El propio Apolo se encarga, al final del mismo canto, de propiciar la reconciliación entre los Olímpicos, enfrentados por causa de la guerra, tañendo la forminge para que las Musas hagan oír por turnos sus hermosas voces (Il., I, 603-604). Tanto el conflicto como su resolución se plantean a la vez en el plano humano y en el plano divino. El canto y la danza rituales representan la frágil armonía entre los aqueos y su alianza con los inmortales. El acuerdo entre los hombres exige el asentimiento de un poder supremo con el que comparten los avatares de la intriga y también los usos musicales: estos son el único modo de reducir la distancia –imaginaria, pero insalvable– entre el dominio celeste y el campo de batalla.[31]

La actividad musical en los poemas de Homero ofrece una visión armoniosa del universo griego arcaico que es característica del aedo. Aunque se alza ya en busca de una conexión con el orden regular de los astros, es cuestionable que podamos tomarla como precedente de la armonía cósmica al estilo pitagórico o platónico. En la cosmovisión homérica, la armonía alterna con el conflicto, tiene la virtud de aliviarlo, mas sin aspirar a resolverlo. El mito es la única explicación posible del infortunio humano, solo la poesía

cantada integra el lado incomprensible del destino con los saberes prácticos heredados por tradición. En la famosa écfrasis del canto XVIII de la Ilíada, el aedo nos permite asistir a escenas musicales de gran viveza, representadas en el escudo de varios metales –bronce, estaño, plata y oro– que Hefesto fabrica para Aquiles, donde se halla contenido el universo entero y dentro de él la vida de los mortales (Il., XVIII, 483 y ss.). La descripción de obra tan prodigiosa se inicia en las estrellas, hace referencia a los giros del Carro y procede en círculos concéntricos sucesivos que nos permiten contemplar la ciudad en paz –con sus celebraciones y sus pleitos–, la ciudad en guerra, las labores agrícolas estacionales y, por último, el khorós, lugar en que se celebra la danza y círculo de los danzantes, cuyo modelo proviene de la venerable Creta y que el poeta compara con el torno del alfarero. Por medio de esos círculos, la fantasía poética condensa cierta cantidad de información veraz, hacia la cual el canto va conduciendo la atención del oyente. El mito se presenta como una lente de progresivo aumento que nos lleva a adentrarnos en las costumbres arcaicas. El escudo que debe proteger a Aquiles en su retorno al combate y asegurar su gloria es una metáfora visual de las capacidades técnicas del canto mismo.

En una de las ciudades vemos, a la luz de las antorchas, caminar a las novias en procesión, rodeadas de cantos y «danzas vertiginosas» animadas por el son de los auloi (aerófonos de dos tubos) y de las forminges (Il., XVIII, 493-495). El canto del aedo instruye así acerca de sus propias funciones. Entre los vendimiadores de un dominio rústico, un misterioso niño interpreta «con voz tenue», pulsando las delgadas y vibrantes cuerdas, un hermoso cantar de cosecha al que los circundantes responden «dando gritos y saltos a compás» (Il., XVIII, 569-572). Se trata de un género de canción que Homero llama línos, acerca del cual se conocen diversas leyendas.[32] Heródoto lo atribuye a los egipcios, de quienes dice que es el único cantar que practicaban en tiempos remotos, asociado a la muerte prematura del hijo único del primero de sus reyes. Añade que también se cantaba en Grecia, en Fenicia, en Chipre y en otros pueblos.[33] Una leyenda de Tebas (que según la tradición fue colonia fenicia, fundada por Cadmo) cuenta que Linos era hijo de Apolo y de una u otra Musa (Calíope, Terpsícore o Urania), un vástago de los patronos de las artes sonoras. La mismas Musas lo lloraban, según testimonios tardíos, como primer humano al que los dioses

concedieron el don del canto melodioso y bien escandido. Otras leyendas atribuyen su muerte al mismo Apolo, o a Heracles, que también era de origen tebano, de modo que se trata de un personaje mítico fatalmente amenazado desde la cuna.

En cualquier caso, Linos pasa a la tradición como héroe cultural del planto, aunque la escena que describe Homero parezca más bien festiva.[34] Línon, por otra parte, significa «lino», «hilo», «tela» del vestido o vela de la nave y también «hilo de las Moiras» o del destino. En el nombre de Linos hay algo de sudario. Antes de ser fabricadas con tripa de vaca, las cuerdas de la lira arcaica estaban hechas de lino trenzado. Se trata de un mito cuyos hilos argumentales se presentan verdaderamente enmadejados. Su confusa deriva a lo largo del tiempo puede ser considerada como testimonio de un magnetismo oscuro asociado al origen del canto, pero también de su resistencia a consentir una personificación y un argumento definidos. En la descripción del escudo de Aquiles, Homero proporciona, no obstante, una visión depurada –algo espectral– del niño de la forminge que nada tendría de extraño, de no ser por su destreza precoz y por el contraste entre su voz tenue y la ruidosa actividad de los que danzan alrededor. Su canto parece provenir de un tiempo remoto, de un ámbito ajeno a la inmediatez de las labores y celebraciones de la vendimia. En tal contexto, los misterios comunes del canto y del vino se alían con la significación de la cosecha como ciclo de muerte y de regeneración.[35] El niño cantor del línos es una aparición que condensa leyendas inmemoriales, reencarnación de un príncipe oriental muerto prematuramente y víctima potencial de la violencia renovada de los dioses o de sus descendientes humanos. Personifica, en cierto modo, el mito mismo, situado en el centro de una actividad comunitaria febril, y parece guardar relación con los misterios órficos y eleusinos.

Finalmente, el divino forjador Hefesto representa –por tercera vez en el abigarrado escudo que fabrica para Aquilesun coro de muchachos y doncellas merecedoras de buena dote que, cubiertos de finos atavíos, danzan «cogidos de las muñecas» a la manera de Creta, con giros comparables a los del torno que da forma a la arcilla entre las manos del alfarero (Il., XVIII, 590-605). La insistencia del aedo en conducir reiteradamente la visión fantástica

al círculo del canto y de la danza resulta más que evidente. La actividad musical afirma así su valor entre otras artes tradicionales muy relevantes: comparada con la cerámica torneada por el alfarero, adquiere forma de vaso invisible cuya arcilla es el deseo mismo de la juventud floreciente, en manos de una deidad demiúrgica que delega en el cantor su función de modelar el alma colectiva. La antigua Creta es prototipo del pueblo formado en el torno del canto y de la danza. En relación con el arte de la metalurgia que practica Hefesto, el canto se muestra como obra de filigrana que ningún metal puede igualar, por precioso que sea, pues alcanza a representar la fragilidad de la vida misma, el ciclo inquebrantable que forma con la muerte. El canto supera a todas las demás artes por su libertad para hacer patente tanto lo visible como lo invisible.

Fuese quien fuese Homero, poeta singular o epónimo de un gremio prestigioso, el cantor cuyos versos quedaron fijados por escrito en la Ilíada y en la Odisea ejerció su oficio con humor elegante, contando con la complicidad de su auditorio para reconocer asomos de verdad en el espejo de la fantasía. En base a esa presumible disposición favorable del oyente, hace intervenir a los dioses en la intriga del relato según procedimientos diversos: unas veces los convierte en mera analogía de lo humano, reproduciendo en las alturas del Olimpo risibles enconos y actividades mundanas; otras veces la intervención divina toma forma de aparición fantasmal a ras de suelo, en medio del polvo de la batalla, en un trance extremo del héroe al que protege. La proyección sublimada de lo humano y el milagro que exime temporalmente del destino mortal son dos aspectos de una misma relación de analogía jerarquizada entre la fantasía y la realidad, reflejo de un sistema de castas en el que la alianza de guerreros y sacerdotes ejercía su poder sobre el resto de la comunidad (mujeres, niños, labradores, comerciantes, artesanos y esclavos). A la hora de implorar la ayuda del poder supremo, los mortales se consideran iguales en la desgracia, pero reproducen sus diferencias en cuanto conciben la posibilidad de administrar ventajosamente su relación con los dioses. El panteón se presenta en la epopeya como producto del sistema de castas hereditario, pero ese no es el único patrón que Homero sigue para estructurar el mito: distinta es la significación de la figura de la écfrasis, en la que el dios mismo es artesano de prodigios que representan las virtudes

del canto, donde la voz pone en juego un punto de vista imaginario que se desplaza desde la inmensidad del cosmos hasta el detalle costumbrista, invirtiendo el sentido corriente de la representación, pues convierte el artificio poético no en imagen de un objeto, sino en lugar privilegiado para la contemplación (tópos), fuente de la que mana el caudal de las imágenes. La broma cómplice que el aedo comparte con su auditorio hechizado por el canto es el encomio indirecto de su propia labor, cuyo presumible reconocimiento le permite la digresión respecto al hilo principal del relato. Y además la conciencia latente de que las visiones sagradas y memorables de la phantasía acontecen en el marco festivo y pasajero de la phōnḗ, acontecer que el texto fijado por escrito preservará para los siglos venideros, aunque desprovisto de música.

Conviene sopesar este sentido, por así decir, humorístico de la teología en Homero. Wade-Gery resume en tres pinceladas su concepción materialista de la función épica de los dioses griegos: en primer lugar, sirven a los hombres –y no al contrario–, representan una sublimación de sus deseos y son «figuras de divertimento» («figures of fun»).[36] El servicio que hacen a los hombres es «a veces material y predominantemente moral». Resuelven situaciones concretas, pero sobre todo velan por los héroes en sus difíciles empresas. Podemos inferir que el arte del aedo para hacer intervenir a los dioses en la intriga tiene un componente político, pues contribuye a ratificar el linaje poderoso y el orden en que se inserta el oyente dentro de su comunidad. En segundo lugar, los Olímpicos expresan un anhelo de felicidad sobrehumana, «imaginada por el deseo»: los vemos celebrar sus festines con ambrosía, reír a carcajadas olvidando por un momento los enconos motivados por el cuidado de los mortales (Il., I, 597-600). El rol político de los dioses y el anhelo utópico de los hombres se funden para dar forma a lo que los psicólogos suelen llamar «superego», anota Wade-Gery. El anhelo de felicidad o de gloria lleva a los humanos a trascender sus limitaciones, pero solo la risa les permite superar la insatisfacción perpetua, igualarse a los dioses en el olvido momentáneo de sus cuitas. La tercera función de los dioses homéricos consiste en ese «sentido de tragedia y comedia a un tiempo» que aligera la intriga en el momento justo y asegura la complicidad con el auditorio presente o con el futuro lector. En su intento por sintetizar las funciones de los Olímpicos y precisar el

sentido tragicómico de sus intervenciones en el curso de los relatos, el helenista británico hace una interpretación vagamente psicoanalítica del páthos, más relacionada con el drama escénico –dependiente a su vez de la escritura– que con los medios de transmisión de la tradición oral que desemboca en Homero.

La escritura reorganiza, por un lado, la intriga del mito para el teatro y por otro permite la lectura solitaria y silenciosa que interioriza el significado de las palabras. Rehace la escena pública en el reducto de la fantasía. Antes del uso de la escritura, el coro invocaba en el ágora el poder divino. La sublimación del «ego» requiere la interiorización previa de la celebración pública y la consiguiente sacralización del ámbito privado de la conciencia, algo que solamente se hace posible por medio de la escritura. Hasta que la escritura se torna sagrada, el mito sublima un sujeto coral, no el «ego» individual. Aunque Homero hubiera sido el primero que se sirvió de la escritura para estructurar y depurar la tradición de los aedos, sus poemas preservan el sello de una libertad en el trato con los dioses propia del círculo ancestral del canto y de la danza.[37] Su humor no es tan solo alivio del trágico destino individual, sino conciencia visionaria del papel de las tradiciones sonoras en la construcción de las fábulas. La écfrasis del prodigioso objeto inerte que cobra vida, contiene la multiplicidad del mundo y –en el acto mismo de cantar– simboliza la capacidad del canto, es una manifestación eminente de ese humor lúcido del poeta que actualiza la presencia de lo divino.

En paralelo con el modelo citaródico apolíneo, consolidado como imagen mítica en los poemas de Homero y en los Himnos, la celebración dionisiaca se desarrolla desde la danza orgiástica, relacionada con los cultos mistéricos agrarios primitivos, hasta la representación escénica, que consagra el teatro como nuevo espacio ciudadano. Si el culto de Apolo evoluciona hacia el prototipo de la voz poética singular que se sitúa al frente del coro, el de Dioniso orienta la actividad coral hacia el trance, ensaya la pantomima animista que convoca las fuerzas de la naturaleza y alcanza su culminación artística en la escena del teatro. Ambos cultos canalizan la participación ritual del ciudadano por medio de artes diversas, pero en su desarrollo comparten las actividades del canto y de la danza acompañados de instrumentos. Como himno religioso

por excelencia, aunque dedicado principalmente a Apolo, el peán se cantaba también para celebrar a otros dioses, incluso a Dioniso.[38] El dios del vino tenía su propio rito musical en el ditirambo, que se impuso finalmente en toda Grecia, pese a la desconfianza que generaba en la aristocracia, por tratarse de una celebración orgiástica popular de procedencia extranjera.[39] Cuando Homero describe la celebración de la vendimia con el misterioso canto del línos, no cita el nombre de Dioniso. Alude a él un par de veces en la Ilíada y otra en la Odisea, pero no lo cuenta entre los doce Olímpicos.[40] Heródoto dice que los griegos dieron nombre a Dioniso –al que identifica con el Osiris egipciomás tarde que a otros dioses.[41] Las danzas orgiásticas de carácter mistérico se celebraban también en honor de otras divinidades (Deméter, Cibeles, Adonis), pero sobre todo en nombre de Dioniso. Hacen su aparición en las pinturas de la cerámica corintia hacia 630 a. C. y a lo largo del siglo siguiente se difunden por el Ática, por Beocia y por el resto de Grecia.[42] En dichas pinturas se representan a veces los movimientos de la danza dionisiaca con acompañamiento de diversos tipos de lira, contradiciendo la atribución habitual en los textos clásicos del noble instrumento de cuerda a Apolo y de los aerófonos –asociados con las armonías orientales y mal vistos por la aristocracia ateniense– al culto de Dioniso.[43] Al lado de los instrumentos y de los recipientes de vino, en manos de las Ménades y de los sátiros pintados en los vasos aparece a menudo la vara conocida como thýrsos («tirso»), coronada de hiedra o de estróbilos de pino, en ocasiones decorada con cintas. Parece un cetro o caduceo desviado de su uso legítimo, que es la transmisión de la palabra regia y la garantía del principio de autoridad. Pero es algo más que un símbolo de fertilidad viril: unas veces se muestra como atributo en disputa entre Ménades y sátiros, otras la Ménade parece servirse de él para medir la distancia respecto del sátiro que la acosa. Es también llamado Bákkhos, como el propio dios con el cual se identifica, y las Ménades son conocidas como Bacantes.[44] Representa quizá la savia de la naturaleza, la regresión del cetro de mando o del caduceo del heraldo a su origen vegetal.

No deja de ser significativo el hecho de que los testimonios preservados de la celebración musical de Dioniso –un dios que no es músico– sean principalmente plásticos y no textuales. La gestualidad del trance extático reclama el testimonio de la pintura o

del drama, mientras su carácter mistérico esquiva la expresión fijada por escrito. Ello induce a pensar en los diversos tipos de intercambios que constituyen la trama de la representación en que se gesta el lógos heleno: entre lo visible y lo audible, entre el gesto y la voz, entre la voz y el instrumento. Dicha trama se va construyendo durante siglos a través de los diversos géneros poéticos: desde el himno coral, la canción monódica y el relato épico cantado o recitado, hasta el drama que incluye canciones monódicas y corales, como un proceso a lo largo del cual el mito de tradición oral va compartiendo espacio con el discurso escrito, caracterizado a veces como un progreso hacia la desacralización del saber. En realidad, se trata más de un proceso de democratización del sujeto poético que de una renuncia a su participación en lo divino.[45] Si la epopeya representa la memoria de la relación jerarquizada entre los dioses y los hombres y llama «divinos» a los héroes cuyas hazañas merecen ser ensalzadas en el canto inspirado por la Musa, la lírica modifica esa relación, al divinizar a los hombres más afortunados, como hace Píndaro. El drama ático adapta las prácticas corales a usos distintos en la tragedia y en la comedia: aquella centra su atención en los héroes –que siguen el designio de los dioses o se enfrentan a ellos, aunque sus emociones son cada vez más humanas–; esta pone en escena al común de los mortales, mezclados con divinidades inferiores como los sátiros. El proceso de democratización del mito conlleva cierto grado de desacralización aparente –contrapartida de la idealización o divinización de lo remoto–, pero cabe dudar de que su función religiosa se debilite con la evolución hacia la cultura del espectáculo que se inicia en la Atenas del periodo clásico. Más bien induce a pensar que los géneros literarios y las formas de representación pública se apoderan del sentido de lo divino.

En El nacimiento de la tragedia, Nietzsche planteó a su manera estas cuestiones, a partir de un reparto particular de las funciones visuales y sonoras en el mito heleno. Identificó a Apolo con la apariencia visible y con la estatuaria, asignando a Dioniso el oscuro poder sin límites de la sonoridad musical. Hemos visto, sin embargo, que ambos dioses se relacionan con las prácticas musicales, si bien la vinculación de Apolo con ellas parece situarse en el centro del ideal aristocrático heleno. Eso nos lleva a preguntarnos por las razones del reparto de funciones que hace

Nietzsche, cuestión de cierta relevancia por tratarse del primer filósofo contemporáneo que centra su atención en el papel de la música entre los antiguos griegos. Empecemos por señalar que, a su parecer, la desacralización paulatina del mito se inicia con la tragedia: se prepara en los diálogos de Sófocles y culmina en Eurípides –a quien Nietzsche considera vinculado al racionalismo socrático– con la democratización de la audiencia y con las nuevas modas musicales condenadas por Platón. La escena de teatro es el lugar en que la fantasía audible del mito se transforma en espectáculo visible. La gloria del poeta que pone en escena los sentimientos comunes suplanta al héroe mítico, tal como lamenta Nietzsche, aunque en el drama antiguo todavía haga acto de presencia lo divino, en tanto la música no ceda todo el espacio al nuevo demonio de la dialéctica.[46] Más que oposición drástica entre lo visual y lo sonoro, Apolo y Dioniso representan, de esta suerte, dos modos de disponer la confluencia entre artes plásticas y artes sonoras tradicionales para expresar las relaciones con lo divino. Sus funciones unas veces se confunden y otras divergen, sin llegar a exigir que se delimiten por completo sus relaciones. Tal indefinición responde, probablemente, a distintos usos rituales de los iconos y de las prácticas corales en fase de tradición oral y en el periodo de expansión de la escritura. En un extremo, Apolo, dios músico por excelencia, es también prototipo visual, a la vez que fuente oracular y símbolo de unidad entre pueblos dispersos por las costas del Egeo. Cuando a la expansión de la escritura se suma el influjo de las representaciones plásticas medioorientales, las manifestaciones del culto dionisiaco escapan a la normalización de los ritos y buscan el trance colectivo, provocando la desconfianza de la aristocracia guerrera.

Las artes poético-musicales, sin embargo, conservan en el periodo clásico algunos de los rasgos esenciales observados en la práctica de los antiguos aedos, aunque especializan sus funciones. El drama ático no se limita a reproducir las historias oficiales del mito, sino que actualiza el legado comunitario y extiende a una audiencia más amplia los efectos de la mímesis y la actividad de la phantasía, por medio de una renovada disposición de elementos visuales y sonoros. La mezcla de tragedia y comedia, el humor implícito de los antiguos aedos, deja paso a un reparto de roles más explícitos, quizá menos refinados, pero la ciudadanía en su conjunto –y no solo la

aristocracia guerrera– participa del arte de las Musas en el teatro. Claude Calame ha descrito el modo en que los coros de la tragedia y de la comedia cumplen un doble cometido: fabulador y performativo. Intervienen en la intriga de la fábula situada en tiempo remoto y a la vez funcionan en tiempo presente como rito dionisiaco.[47] Ello permite no solo la identificación de los actores con los personajes que representan, sino también la inclusión del público y del propio autor del drama en una modalidad de enunciación que amplía la participación en el khóros ciudadano –aunque muchos espectadores no hayan aprendido nunca a pulsar la lira o a danzar como los antiguos jóvenes cretenses– y adquiere en última instancia proyección panhelena o universal. Calame expresa la naturaleza de ese sujeto polivalente en términos de gramática estructural (tomados de Roman Jakobson), como un caso de «embrayage» o conmutación enunciativa que intercambia el valor referencial de los pronombres y de los adverbios de tiempo y de lugar: el poeta pasa sin transición desde el tiempo y lugar remotos en los que acontece la intriga a la situación actual en que se representa, alterna entre un «vosotros» que se dirige al público y un «nosotros» inclusivo que puede referirse al coro o a los actores, a los espectadores y a la ciudad, pero también a sí mismo y a su fama futura, haciendo patente el carácter agonal de la representación y reclamando el triunfo en el certamen que ha de proporcionarle gloria.[48]

Calame demuestra que las consecuencias de una cultura arcaica sostenida sobre prácticas poético-musicales se prolongan todavía cuando los versos del drama son compuestos por escrito y están saturados de doble intención artística y política. El coro del drama combina la función mimética, propia de la actividad del poeta y de los actores que representan el mito, con una función «hermenéutica», que ocasionalmente comenta los hechos desde el punto de vista del espectador, y con la función emotiva que iguala la voz de todos los mortales cuando se dirigen a la divinidad. Sobre todas ellas se impone, en determinados momentos de la intervención del coro, la función performativa. El éxodo de las comedias lleva a su paroxismo la celebración propiamente dionisiaca –en el teatro consagrado por los atenienses al dios epónimo– junto con la movilidad enunciativa del sujeto: «a la vez que consagran la resolución dichosa de la intriga dramática, los

gritos de júbilo de los coreutas confieren al cumplimiento de la comedia un giro ritual que evoca el culto dionisiaco del que la representación cómica misma es uno de los actos». Los movimientos coreográficos, las formas mélicas, las interjecciones habituales del culto «son los medios musicales de una “ritualización” en segundo grado que transforma la resolución dichosa de la intriga ficcional [...] en una victoria en el concurso dramático celebrado en honor de Dioniso». La actividad coral representada en escena mantiene su carácter originario, la representación teatral no produce distanciamiento respecto de la vida pública. Esa identificación performativa con el mito, según Calame, «se opera gracias a las formas mélicas cantadas por el coro».[49]

La conmutación enunciativa propia del drama en el periodo clásico es comparable con las técnicas por las que el aedo arcaico provocaba la identificación empática de sus oyentes, en particular por medio de la alusión frecuente a las prácticas poético-musicales en el curso del relato, procedimiento que sirve para tender un puente entre el mito y lo cotidiano. Calame pone en cuestión, por otra parte, la distinción clásica entre monodia y lírica coral, porque toda invocación mélica es obra de un sujeto colectivo. La movilidad enunciativa en relación con los dioses, que permite hablar de ellos en plural o traer a primer plano una u otra figura inmortal, es un primer indicio del potencial representativo del lógos heleno, fraguado en prácticas poético-musicales milenarias. Guarda relación con la actividad coral y con la capacidad propia del canto para representarse a sí mismo como valor eminente, cosa que no solo sucede en Homero, sino también en la lírica: los partenios de Alcmán hablan del mismo coro que los interpreta, de modo que el canto resulta ser a la vez «objeto y medio de representación», como dice Fränkel.[50] El carácter «objetivo» de la épica arcaica fue puesto en relación con su potencial fabulador por Bowra: al presentarse a sí mismo como modelo, el bardo reclama indirectamente la participación imaginaria del auditorio en los eventos narrados. Esa «objetividad dramática» se manifiesta particularmente en los discursos, en los que el cantor cede la palabra a los héroes, igualando el tiempo remoto de las leyendas con la situación en que se produce la performance del aedo.[51]

El análisis de Calame debe ser completado con un estudio

equivalente de las prácticas poético-musicales anteriores al teatro que determine en qué manera el rito ancestral, compuesto de cantos y danzas, actualiza el mito y qué relación guarda con los procedimientos de enunciación propios de la poesía heroica. Si el acto originario de enunciación que invoca a los dioses en el coro ciudadano y la interpretación del aedo eran performativos –es decir, situacionales–, cabría sospechar que careciesen de eficacia más allá de las condiciones propias de su ejecución. Sin embargo, las distintas modalidades de representación prolongan, en realidad, sus efectos a lo largo del tiempo. Los dioses toman forma entre los humanos porque un día fueron invocados por medio del canto y de la danza. Gracias a ese hecho lejano, todo acto de palabra aspira a ser, en cierto modo –más o menos afortunado o funesto–, también divino. Una parte esencial del saber antiguo quedó, no obstante, encubierta, latente en la complicidad entre el aedo y su auditorio, en el acto de cantar un mito que, gracias a la inspiración de la Musa, actualiza la presencia de los dioses y de los héroes de antaño.

De los orígenes de la música en Grecia poco se puede deducir en firme, dada la escasez de los indicios relativos a las prácticas musicales en tiempos de la tradición oral, pero esa carencia tiene que ser considerada con atención, porque significa algo que los relatos embellecidos de los poetas portan consigo sin declarar expresamente. Hay un punto en el que el mito parece querer borrar el rastro de la memoria y es preciso interpretarlo fijándose más en lo que da por supuesto que en sus sugestivos e intrincados argumentos; buscar en él algo menos –pero quizá también algo más preciso– de lo que suelen buscar los intérpretes de símbolos y arquetipos. Para caracterizar el designio divino que desencadena los acontecimientos en la Ilíada y es expresión del épos de tradición oral, Felipe Martínez Marzoa habla de «una muy precisa indefinición».[52] ¿Cuál de los dioses, se pregunta retóricamente Homero, inició la querella entre Aquiles y Agamenón (Il., I, 8-9)? Febo Apolo, irritado tras el rapto de la hija de su sacerdote Crises por parte de Agamenón. ¿Mas qué dios causó en verdad la ruina de Troya y la posterior muerte de Aquiles, su destructor? ¿No fueron los caprichos de Afrodita, que propiciaron el rapto de Helena por parte de Paris? ¿No mudó su designio el mismo Zeus, que inicialmente apoyaba a los troyanos, seducido por el engaño de Hera, quien sumó esfuerzos con Atenea y con Poseidón para inclinar

finalmente la balanza del lado aqueo? Por sostener a los aqueos o a los troyanos, los dioses combaten entre sí y a veces no se privan de cambiar de bando. Cualquier avatar de la guerra, cualquier horror, puede ser atribuido a alguno de ellos, a las fuerzas enfrentadas que representan. ¿O acaso tanto la divina intriga como la concatenación fatal de los hechos no son sino motivos de ficción, aptos para alimentar el canto? Es lo que parece considerar Helena, cuando amargamente dice a Héctor que Zeus les ha impuesto a ella y a Paris «el malvado sino de, en lo sucesivo / tornarnos en materia de canto para los hombres futuros» (Il., VI, 357-358).[53] ¿Tan ávidas de desgracia y de lamento (aílinos) están las hermosas voces de las Musas?

La diosa que invoca Homero al comienzo de la Ilíada y de la Odisea, en la que parecería razonable reconocer a la Musa propia del épos, surge de las fuentes del mito, pero no se confunde enteramente con él, porque tiende a ocuparse también de aspectos prácticos y cotidianos. Las leyendas atribuidas a los Olímpicos acontecen en un plano elevado, en paralelo con el curso de la intriga principal de los poemas, pero interactúan sorprendentemente con ella, pese a que sus roles arquetípicos están constituidos en un más allá del tiempo remoto. El tiempo remoto es el de los héroes, alguno de los cuales procede directamente de los dioses. Los poemas homéricos transportan además otro tipo de información (histórica, social, técnica) que debía de resultar cercana a sus oyentes. La Musa parece encargada de proveer todo ello, de establecer la comunicación entre el más allá del tiempo, el tiempo inmemorial, el tiempo memorable y la vida de los mortales; de mantener franco, en suma, el umbral de la fantasía por el que los Olímpicos entran y salen a su antojo. Cuando adquiere nombre propio como los otros dioses, la Musa específica del épos (Calíope) forma parte de un coro de muchachas, hijas de Mnemosyne, quien a su vez personifica justamente el umbral del pasado inmemorial, todo lo que no es posible recordar como un tiempo vivido por los mortales, pero tampoco puede caer en el olvido, sino que ha de ser revelado de algún modo por obra de una u otra Musa. La actividad del aedo se orienta hacia el pasado, mas no se trata simplemente de recordar ni de remontar el curso de la historia, sino de «ver» en cierto modo a través del canto, tal como afirma Jean-Pierre Vernant, «lo invisible» del pasado como «experiencia inmediata» que, sin «dejar las

realidades actuales», permite «descubrir lo que se disimula en las profundidades del ser».[54] Este sentido ontológico de Mnemosyne es lo que la Musa revela a oídos del antiguo aedo.

José Luis Pardo asienta su investigación acerca de la dificultad de aprender filosofía en ese lugar paradójico de la memoria –umbral que separa el decir memorable del tiempo inmemorial– y se pregunta si el propósito socrático y platónico de despertar en el alma la reminiscencia de una verdad que nos constituye, pero que se resiste a hacerse explícita y debe ser investigada, no es la más fantástica de las ficciones poéticas. Es preciso imaginar activamente la verdad y contrastarla en el diálogo para que se manifieste, interpretar los registros de la memoria y arriesgarnos al error para que se desvele una parte de «ese olvido que somos». No podemos imaginar sin rememorar («los fallos de la imaginación son también fallos de la memoria»), pero tampoco podemos «recordar» la verdad latente del ser –lo que perdura del tiempo que no hemos vivido– sin presentirla, sin adivinarla en cierto modo. Pardo presenta así las inquietudes nucleares de la filosofía, el deseo que es necesidad de conocer, las aporías fundamentales del ser y del tiempo, al hilo de su lectura de los diálogos platónicos: las preocupaciones de Fedro acerca del amor son comparables a las leyes de la geometría que el esclavo de Menón «recuerda» sin haberlas estudiado, cuando se presta a seguir la estrategia inquisitiva de Sócrates. Nos enamoramos de alguien que «hemos conocido en sueños», el conocimiento de las estructuras de lo real yace implícito en el olvido, hasta que un maestro intrigante nos incita a participar en su revelación. «La memoria es un contagio», dice Pardo con intención de interpretar en su verdadera dimensión el aprender «de memoria». Emplea una figura adecuada para describir la inspiración que la Musa transmite al aedo: aprender de memoria no es recitar o repetir palabras sin asumir su sentido, sino dar lugar al contagio de la imaginación. El mismo Sócrates utilizó, en su entrevista con el rapsoda Ion, un símil parecido, describiendo el efecto magnético de un imán sobre la cadena de anillos que forman los sucesivos poetas y su público, en cuyo origen están las Musas, es decir, la inspiración de origen divino.[55] Aun con el propósito de fundar una ciencia, Sócrates y su discípulo Platón se acogieron regularmente al lenguaje del mito para apoyar sus teorías. Con ánimo más pragmático, Pardo dice que el contagio de la memoria tiene que ser regulado por una

forma de registro que nos permita a la vez recordar e imaginar: esa es la función del alfabeto, del aprendizaje de las letras y de la lógica que encierran. Se trata de un juego que no puede estar exento de algunas reglas, la cuales resultan a veces de un rigor insufrible, hasta que se transforman en libre elección, tal es la regla de juego del conocimiento.[56] Ahora bien, antes de que se generalizase el uso de la escritura, la tradición oral procedía con otras reglas, con otras técnicas de registro que proporcionaban a los aedos la posibilidad de reproducir un número considerable de versos. Una descripción de esas técnicas propias de la tradición oral debiera permitirnos adaptar la visión al oscuro umbral del contagio que alimenta la imaginación, interpretar de nuevo el mito que sostiene que las almas recuerdan una existencia anterior, añadir algún otro rasgo sensible al rostro borroso de la Memoria «de hermosos cabellos».[57]

Lo memorable es propiamente lo que hacen sus hijas, las nueve Musas. Su número, sus nombres y sus funciones varían según las tradiciones y las reorganizaciones tardías del saber antiguo. Los rastros más remotos, anteriores a Hesíodo, remiten a una tríada de divinidades, a las que se honraba en un santuario del monte Helicón, llamadas Melete, que representa el ejercicio atento, particularmente en la declamación; Mnemé, la memoria, y Aoidé o el canto.[58] El posterior aumento de número de las Musas y su distinción con respecto a la Memoria –que pasa a ser madre de todas ellas– sugiere una preocupación creciente en relación con la herencia del pasado y con la aparición de nuevos géneros poéticos. En cualquier caso, hay una constante en el coro de las Musas que no puede pasar inadvertida: todas tienen que ver con la palabra, con la poesía, con el canto, con la música, con la danza y con las proporciones armónicas: Talía, «la festiva», musa de la comedia y de la poesía bucólica; Melpómene, «la que canta y danza», musa de la tragedia; Terpsícore, «la que se complace en danzas corales», musa de la poesía cantada y de la danza colectivas; Polimnia, «rica en himnos», musa de la poesía sacra; Calíope, «la de hermosa voz», musa de la poesía épica y de la elocuencia; Clío, «la que proclama la gloria», musa de la epopeya y de la historia; Euterpe, «la placentera», musa de la música instrumental, en especial de los aerófonos; Erato, «la que se relaciona con el amor», musa de la poesía lírica; y Urania, «la celestial», musa de la astronomía, de la poesía didáctica y de las ciencias. Esta última se relaciona

indirectamente con las artes del sonido, si pensamos en las proporciones musicales de los giros planetarios, al modo de los pitagóricos.[59]

La Musa que invoca Homero forma parte del conjunto de las artes sonoras y en cierto modo las representa, porque las nueve doncellas actúan siempre en coro y comparten algunas de sus funciones. La técnica musical propiamente dicha (mousikḗ tékhnē) se adueña del nombre genérico de sus artes hermanas. Hasta donde podemos remontar, el término mousikḗ sustantiva un adjetivo que proviene de las divinidades culturales.[60] Sócrates daba por sentado el origen divino de la música cuando cuestionaba al joven Alcibiades de esta suerte: «dime primero cuál es el arte propio del tocar la cítara, del cantar, del poner los pies rectamente. ¿Cuál es el nombre genérico?». El noble Alcibiades carece inicialmente de respuesta, pero Sócrates la fuerza con una nueva pregunta: «Busca entonces conmigo. ¿Cuáles son las diosas de ese arte?» «Las Musas, Sócrates», replica Alcibiades, y Sócrates reconduce la pregunta hacia la explicación etimológica: «Efectivamente. Pon mucha atención: ¿qué nombre ha sacado del de ellas el arte en cuestión?» Alcibiades cae felizmente en la cuenta de cuál es la respuesta precisa: «¡Oh!, ¿hablas sin duda de la música?»[61] Los atenienses del periodo clásico dan así por sentado que la música toma nombre de las Musas para designar las artes de cantar, de la elocuencia, de tocar la cítara o el aulós, y también para el movimiento corporal acompasado, pero su etimología solo se hace evidente cuando Sócrates pregunta por las diosas arquetípicas, que representan un ámbito de generalidad más amplio, el conjunto indisociable que forman las artes musicales propiamente dichas con el decir memorable al que sirven de vehículo de transmisión. Sócrates está entrenando a su pupilo favorito en otro arte, el de elevarse hacia la generalidad, y recurre al nombre de lo divino para eliminar la confusión de la música con sus técnicas particulares, para resaltar la amplitud y la hondura de su significación cultural.

La música es el arte de las Musas por excelencia, toma su nombre de ellas, pero obtiene dicha excelencia de su filiación con las artes de la palabra. Es una curiosa relación de intersección entre dos subconjuntos, entre dos campos semánticos que comparten la zona común del canto, en la que uno de ellos adopta el nombre de la

totalidad y le confiere implícitamente una parte de su carácter específico, en la que otro sin embargo se reserva el derecho explícito de dominio. Según esta lógica de límites difusos, que aúna dos maneras distintas de aludir a la totalidad y de participar en ella, la música instrumental no podrá desligarse de la palabra hasta que esta no confirme por escrito que ya no la necesita para preservar su eminencia. No tiene sentido discutir si fue primero el culto al canto acompañado de instrumentos o a su personificación divina. Lo relevante es que hay intercambio entre una técnica particular de preservación de la tradición oral y la denominación de lo sagrado. Martínez Marzoa expresa en términos más generales esa circularidad al decir que «el respeto a los dioses no es más que aquel respeto a las cosas» que consiste en el reconocimiento de su ser propio e irreductible y que implica cierta pericia en el trato con ellas.[62] Lo que caracteriza el «decir griego» acontece originariamente en relación con la práctica musical, que servirá más tarde como modelo para elevarse hacia la ciencia de lo inteligible, aunque su veracidad haya de ser al mismo tiempo puesta en entredicho. La fuente mítica de esa pericia que concierne específicamente al arte de las Musas se oculta tras el umbral de la Memoria, en el más allá del tiempo remoto: «a los dioses en su conjunto es inherente un substraerse», apunta con acierto Martínez Marzoa. Esta sustracción acontece precisamente en el épos como algo «nunca positivamente dicho» y «siempre subyacente».[63] La inspiración de la diosa se transmite no obstante por boca del aedo, gracias a su destreza particular. El arte de las Musas comporta así un trasfondo insondable a la vez que una presentación efectiva, una actualización en las medidas del verso que el aedo interpreta ante su auditorio. Es importante, añade Martínez Marzoa, constatar que esa duplicidad entre la divinidad que se sustrae y el decir poético que la actualiza está relacionada con «el modo de construcción rítmica» propio del épos. Es necesario, en consecuencia, averiguar algo más sobre la técnica particular del aedo, sin pretender por ello reducir el carácter insondable de su fuente de inspiración. Marcel Detienne subraya el carácter ambiguo de la palabra que la Musa inspira al aedo: «de hecho, no hay Alḗtheia sin una parte de Lḗthē». La memoria comporta una operación selectiva que extrae información del fondo del olvido.[64] Debemos admitir esa indeterminación originaria como un hecho significativo de por sí, que no hay razón para violentar ni siquiera por atenerse a los

primeros rastros documentales.

Hay más de una razón, por el contrario, para considerar con atención cómo se traman los intercambios entre las artes específicas de la palabra y del sonido musical. Los atributos propios de cada una de las Musas cubren también el campo de actividad de alguna de sus hermanas, como si no fuera fácil o imprescindible distinguirlos, como si fuera cuestión de asegurarse reiteradamente la protección divina de los diversos tipos de poesía cantada. La Musa específica del épos, Calíope, es la más importante, dice Hesíodo, porque con el don de la elocuencia «asiste a los venerables reyes» cuando imparten justicia en la asamblea.[65] En esa situación precisa, Calíope no parece requerir acompañamiento musical. Sin embargo, el basileús necesita que el aedo ratifique, con hermosas palabras escandidas al son de la forminge, la legitimidad de su linaje. Calíope no se aleja mucho, por tanto, del coro de sus hermanas: «nueve doncellas de iguales pensamientos, interesadas solo por el canto», según el mismo Hesíodo.[66] El decir memorable siempre estará bajo la advocación de las Musas y hasta la filosofía buscará su protección, cuando por obra de Sócrates y de Platón venga a poner en cuestión las ambiguas relaciones de la tradición poética con la verdad.

Los atributos musicales emblemáticos del mundo griego antiguo se intercambian igualmente con cierta ligereza, cuando los relatos míticos tratan de fijar la memoria de su origen. En los Himnos considerados como parte de la tradición homérica, el dios músico por excelencia, Apolo, que dirige el coro de las Musas, recibe la lira de manos de Hermes el viajero, protector del comercio y de los salteadores de caminos, quien se ha apoderado previamente de cincuenta de sus vacas. Hermes construye la primera lira acoplando materias animales y vegetales: una concha de tortuga cubierta de piel de vaca, dos cañas ensambladas a modo de brazos sujetas por un puente, siete tripas de oveja tensadas. A cambio de su artera generosidad, Hermes recibe de Apolo no solo las vacas robadas, sino además una misteriosa varita de oro con tres hojas que confiere valor a la palabra. Inventa luego la siringa «audible de lejos», adecuada para los que cuidan los rebaños, que posteriormente se asociará con su hijo Pan.[67] Las interpretaciones posibles de estos pasajes son inagotables: una lira vale por cincuenta vacas,

transforma en armonía el despojo de los animales muertos. Apolo cede un atributo de realeza a cambio del mágico instrumento, construido por el más intrigante y mentiroso de los dioses, quien se apodera a cambio del derecho a la palabra, cuya fiabilidad tanto cuenta en las transacciones comerciales y en los acuerdos de los que dependen la paz o la guerra. Con tal encargo y el de rondar por caminos y fronteras, no es extraño que Hermes deje la siringa en manos de un dios menor, festivo y lúbrico.

La emblemática vara terminará en manos de los rapsodas, recitadores de Homero. Resulta instructiva la evolución de sus funciones a partir de los testimonios antiguos hasta los textos clásicos griegos y latinos. Rhábdos es «vara» de pastor, «báculo» del viajero, «cetro» real que en la asamblea pasa a manos de quien toma la palabra y «bastón» de los rapsodas, de cuyo nombre es una de las etimologías posibles. La vara del «Himno» parece relacionada con el cetro de los reyes y con el caduceo que califica a Hermes como heraldo de los dioses. Hay una conexión evidente con la rama dorada de la Eneida, proveniente del roble sagrado, que representa el fuego caído del cielo y el rumor de la voz de Zeus, imagen del lógos ígneo de Heráclito y símbolo audiovisual primigenio. En la Ilíada leemos que «los Ancianos, / sentados en piedras pulidas, formando un círculo sagrado, / tienen en sus manos el cetro de los sonoros heraldos / sosteniéndolo se levantan y dictaminan por turnos». Homero identifica, pues, el cetro de mando con el caduceo del heraldo (Il., XVIII, 503-506).[68] En otro pasaje, relata el origen divino del cetro de Agamenón, fabricado por Hefesto para Zeus, transmitido hasta el Átrida de generación en generación (Il., II, 100 y ss.). Aquiles lo toma para hablar y jura «por este cetro que ya nunca hojas ni ramas / hará brotar, una vez que ha dejado en los montes su tronco, / ni volverá a florecer, porque el bronce peló en su contorno / las hojas y la corteza, y que ahora llevan en la mano los hijos de los aqueos / que administran justicia y velan / por las leyes de Zeus» (Il., I, 234-242). Cuando acaba de hablar, arroja por tierra el cetro «tachonado de clavos de oro», como seña de que, debido a la afrenta que le ha infligido Agamenón, no hay justicia entre los aqueos. En la Odisea, Telémaco arroja también el cetro al suelo, después de hablar ante la asamblea de los pretendientes, y rompe a llorar. El cetro representa la autoridad que el monarca (ánax) recibe de Zeus, pero también la justicia entre iguales. El

intercambio simbólico de dones entre Apolo y Hermes establece la conexión entre la palabra regia y el gremio de los aedos.

La ligereza con que dichos dones se intercambian es comparable al modo en que las Musas comparten artes en su divino coro. Los griegos hacen un uso muy particular de sus mitos musicales. Estamos en el medio propicio para toda suerte de traslaciones reales y metafóricas, donde se establece la consonancia entre voces humanas y voces instrumentales, que dicen al oído lo que la naturaleza esconde a los ojos. Sustrato del que emerge el nombre de lo divino, de la trama enigmática entre la música y el mito no se pueden obtener más precisiones. Se dirá con razón que es una base poco estable para fundar una ciencia, pero poco fiable sería igualmente la ciencia capaz de encubrir esa indeterminación tras una máscara de certeza aparente. La certeza de la ciencia reclama la sustracción de lo incierto, opera suplantando la acción de los dioses. Lo que se sustrae a los mortales –la inmortalidad de los Olímpicos– forma el sustrato sobre el que la razón hace tabla rasa y establece un grado cero a partir del cual se define el valor de la medida temporal o de la unidad lógica. Hay por tanto una oscura correspondencia entre mȳthos y lógos, pero también una mediación técnica y un devenir en reciprocidad que no tienen por qué permanecer para siempre en lo oscuro. Podemos concluir, por el momento, que la divinidad en la Grecia arcaica se sustrae o se hace presente –según su capricho– por medio del intercambio de atributos –llevado a cabo con cierto humor o cierta ligereza– entre las artes sonoras: la palabra y el sonido musical.

No todo el contenido del mito es musical, por otra parte, aunque la música cumpla en él un papel relevante. El intercambio de dones entre Apolo y Hermes ha sido considerado como símbolo precursor del comercio, que pone en circulación, junto con las mercancías, la noción de un valor de cambio sagrado, representado por la amistad que liga a ambos dioses una vez concluido el trato.[69] Este sentido primitivo de la religión como acuerdo comercial guarda una relación atávica con el fuego que todo lo consume, en torno al cual se refugia, no obstante, el grupo humano. Una sentencia de Heráclito dice: «Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego en todas las cosas, lo mismo que los bienes por oro y el oro por bienes.»[70] La comparación dista de ser una simple metáfora, porque

el oro que «racionaliza» los intercambios tan pronto crea vínculos como los destruye. Siendo Hermes inventor del fuego y a la vez patrono del comercio, la sentencia de Heráclito tiene un carácter «hermético» por excelencia. La supuesta equivalencia comercial entre las cincuenta vacas y la música de la lira, en efecto, no resulta precisamente clara: además de quedarse con las vacas robadas, Hermes recibe de manos de Apolo la «varita de la abundancia y de la riqueza» que Apolo ha recibido a su vez de Zeus. Simboliza la voz del padre de los dioses, el poder de hacer cumplir «los decretos de palabras y de buenas obras». En manos de Hermes representa una especie de letra de cambio en blanco para futuras transacciones.[71] Quizá tentado por esa perspectiva, el divino mensajero reclama también el don de la adivinación, que Apolo le niega con buen criterio. La música que embelesa a Febo hasta el punto de ceder un atributo de divina realeza –a cambio de la promesa de que Hermes no atentará más contra sus bienes– no es equiparable a un valor pecuniario ni asegura por sí misma la abundancia prolífica.[72] Para ello necesita asociarse con el poder simbólico de la palabra. La lira está construida con materias orgánicas, pero su sonoridad armoniosa se extiende por un intervalo tenebroso entre los diversos reinos naturales: no solo es canto nupcial, sino también voz del otro mundo. Es irreductible al estatuto de mercancía y se aparta del linaje del fuego y de la luz. Guarda con la memoria del pasado y con la adivinación del porvenir una secreta correspondencia. Si hay equivalencia en este intercambio sagrado, es de un género que no admite interpretación reductora. El propio Heráclito advierte de un sentido profundo de la armonía más poderoso que el del acuerdo común, ya se trate de un pacto comercial o de las consonancias musicales: «La armonía oculta es más fuerte que la aparente.»[73]

A cambio de la lira, Apolo cede el símbolo de la palabra regia, pero no el arco y las flechas. La duplicidad de sus atributos –el arco y la lira– parece extendida por muy diversas culturas. En manos de Apolo, «el que dispara de lejos», el instrumento musical más noble alterna con el arma mortal.[74] Apolo detenta así el poder sobre los principios básicos y opuestos del cosmos: Armonía y Discordia. De nuevo aparecen aquí la noción de intercambio –pero no necesariamente de bienes– y el temible lógos de Heráclito, príncipe de la contradicción. Al acuerdo tenso que se obtiene pese a la divergencia, el pensador efesio lo llama «ajuste por acción en

sentido contrario, como en el arco y la lira».[75] Ambos instrumentos tienen ciertamente cosas en común, comparten para empezar sus materiales: la madera flexible y la cuerda tensa. Sus efectos opuestos han dado lugar a algunas figuras poéticas relevantes: Homero compara el arco que Ulises arma, antes de enfrentarse a los pretendientes, con la forminge, y dice que la cuerda tensa «pía con claridad hermosa como una golondrina» (Od., XXI, 406-411). La comparación anticipa, aunque de forma ominosa, el restablecimiento de la armonía como una nueva primavera en el oīkos del rey de Ítaca. El arco se compara con la forminge del aedo cuando su dueño torna de su largo periplo por tierras lejanas y lo empuña de nuevo con objeto de garantizar la seguridad del clan familiar y hacer justicia en relación con sus ambiciosos vecinos. El aedo canta la restauración del orden en el dominio del basileús cuyo renombre debe hacer durar.

Píndaro invertirá siglos después la metáfora diciendo que la forminge es «arco de las Musas que dispara sus dardos de lejos».[76] La fama que el canto difunde viaja más allá que las mortíferas flechas. El poeta pone el acento en el alcance del canto no solo a lo largo del tiempo, sino a lo ancho del ámbito heleno, por donde debe extenderse la fama del vencedor en los juegos que es objeto de su encomio: «Te envío este canto más allá de las olas grises, como una mercadería fenicia.»[77] Esta nueva extensión del canto no es concebible sin intervención del cálamo. La forminge de Píndaro dispara flechas metafóricas con ayuda de otro instrumento afilado, en relación con el cual no resulta fácil concebir el acuerdo por tensión contraria, como en el caso del arco de Ulises, porque el restablecimiento de la armonía más inmediata ya no es el término que subyace en la comparación. El dardo metafórico de la palabra no hace explícita la cuerda que lo dispara. El triunfo de un famoso atleta o del tirano de Siracusa, a quienes van dirigidas las odas de Píndaro, da lugar a la remuneración –al parecer muy cuantiosa– del poeta, cuya gloria perdura porque supo combinar las técnicas adecuadas para reelaborar los viejos mitos y sostener la tensión con los límites del poder en el ámbito heleno. Como dice Jesper Svenbro, el poeta que compone himnos corales por encargo no se limita a invocar a la Musa tradicional y rebasa el marco de la comunidad para la que trabajaba el antiguo aedo. Necesita ser reconocido como autor, con objeto de ser remunerado por las

ciudades más ricas, y para ello se sirve de metáforas en que su oficio compite con las artes más prestigiosas. La cuerda que tensa la forminge o el arco metafórico de Píndaro es la riqueza sin medida que permite acumular la moneda acuñada.[78]

Entre los mitos griegos, aquellos que ensalzan la importancia de las artes sonoras condensan una sabiduría arcaica destinada a desaparecer o a convertirse en enigma. El «Himno a Hermes» asocia la abundancia prolífica –promesa de expansión de la actividad comercial de los griegos por todo el Mediterráneo– con el valor sagrado de la palabra de Zeus. La varita de oro que la representa se suma alegremente a la cesión del rebaño sustraído, cual si ningún bien material bastase para establecer la equivalencia con el son fabuloso de la lira que fascina a Apolo. Pese a ser productora de proporción sensible, la lira alcanza a medirse con la desproporción simbólica propia del verbo, del icono sagrado y de la moneda. Estamos sin duda ante otro ejemplo del divino e hiperbólico humor de los antiguos aedos, aunque ya en el umbral de surgimiento de la filosofía, un tipo de discurso que no solo se propone dar una explicación racional del mundo, sino también preservar la parte más enigmática y significativa de la tradición oral. Los fragmentos de Heráclito, en particular, son testimonio de un lógos que sustancia el contenido más depurado, hondo y verídico del mito. El fuego sagrado de la palabra se preserva a orillas de las fuentes en que bebieron las Musas.

SONIDO Y VIDENCIA

En El nacimiento de la filosofía, Giorgio Colli describe la pasión de los griegos por el enigma y el modo en que la manifestación de lo divino a través de palabras oscuras influyó en los comienzos de la literatura filosófica. Refiriéndose a Heráclito dice que «no solo utiliza la formulación antitética en la mayoría de sus fragmentos, sino que sostiene que el propio mundo que nos rodea no es más que un tejido –ilusorio– de contrarios. Todo par de contrarios es un enigma, cuya solución es la unidad, el dios que está tras ellos».[79] En el proceso de sincretismo de los primitivos cultos regionales, la divinidad misma adoptó apariencias antitéticas, es decir, se amoldó al tejido ilusorio del mundo. Apolo fue una figura polivalente en ese género de dualidades que sirvieron para expresar lazos o intercambios enigmáticos, tal como hemos visto en relación con Hermes. Su contraposición con Dioniso se convirtió en arquetipo cultural tardío por obra del joven Friedrich Nietzsche, a cuyo primer libro, El nacimiento de la tragedia, responde el título de Colli. La antigua sabiduría oral, dice el pensador italiano, sufrió una «reforma expresiva» e incluso fue «falsificada» por la literatura filosófica, de modo que para investigar sus orígenes se hace necesaria una interpretación similar a la que Nietzsche llevó a cabo en relación con la tragedia: a partir de los documentos escritos en que culminan la poesía y el pensamiento helenos, no cabe sino la reconstrucción hipotética del pasado remoto y otorgar un valor simbólico a los elementos de la tradición religiosa, entre los que Apolo y Dioniso juegan papeles muy relevantes. Pero Nietzsche los remodeló de manera algo arbitraria, que por sí misma requiere interpretación.[80]

Movido por el entusiasmo lírico y por un sentido trágico de la existencia que le convertían en rara avis en medio de las formalidades y ambiciones de las cátedras alemanas de su época, Nietzsche no dudó en identificar a Apolo con la imagen onírica y con las artes visuales, atribuyendo a Dioniso no solo la embriaguez del sentimiento, sino también la verdad profunda y trágica que se expresa a través de la música.[81] Dejó de lado algunos hechos obvios, como la asociación de Apolo con la lira y con el coro de las Musas.

Reinterpretó la tradición poética helena basándose en la dicotomía entre representación y voluntad formulada por Schopenhauer, en cuya concepción del mundo la música desempeña un papel determinante.[82] De la eterna pugna y el convenio ocasional entre Apolo y Dioniso (entre representación y voluntad; entre la forma visible y la potencia sonora; entre el principio de individuación y la «misteriosa unidad primordial» del ser), surge lo mejor del arte griego, cada uno de ellos exalta la significación de su oponente y la tragedia ática expresa su más logrado equilibrio. Lo dionisiaco vence, sin embargo, en el ánimo excitable de Nietzsche, muy influenciado por la música y por las opiniones de Richard Wagner en el momento de redactar su primer libro. Música y mito trágico, expresiones eminentes de lo dionisiaco, tienen un calado más hondo que la forma individual y proporcionada de lo apolíneo: son el verdadero mensaje que Grecia envía al porvenir, dice Nietzsche, a través del renacer del drama musical, el cual, junto a los logros precedentes de la filosofía y de la música alemanas, representa las enérgicas virtudes de un pueblo que permanece al margen de las expresiones más amaneradas de la cultura europea.[83] El pensamiento del joven catedrático de Basilea se gestó en un inquietante magma de helenismo romántico, nacionalismo cultural y psicología exaltada, en el que iban a cristalizar, no obstante, unos cuantos conceptos innovadores.

En busca de una imagen más reconocible del saber antiguo, Colli restablece el vínculo entre la figura de Apolo y la preocupación de los griegos por la adivinación, es decir, por el conocimiento del futuro y su manifestación a través de palabras enigmáticas. La asociación del dios con la luz solar y con las formas visibles bien proporcionadas es un hecho conocido, pero solo expresa una de sus facetas.[84] A lo largo de la tradición helena, Apolo integra aspectos visuales y sonoros, tanto verbales como musicales. Los indicios más antiguos de su culto remiten a un origen asiático occidental o situado al norte de Grecia, donde se le vincula con ritos chamánicos.[85] Lejos de identificarse solamente con la proporción armoniosa de las formas artísticas, tiene un componente de ferocidad guerrera, como ya hemos señalado, que se expresa en su relación con el arco, arma de origen asiático. Por asociación con la función oracular y poético-musical, las flechas de Apolo se convierten en metáfora de la acción a distancia de las palabras y de

los pensamientos. Colli alude al pasaje de Fedro donde Sócrates enumera las diversas modalidades de delirio, para concluir que Apolo es, fundamentalmente, el dios de la manía poética.[86] Junto con Dioniso, abarca el ámbito completo de la locura, que los antiguos griegos consideraban sagrada. En las tradiciones de Grecia arcaica –tanto como en el propio texto de Nietzsche– hay en este sentido más parte de Apolo que de Dioniso, es decir, más entusiasmo poético que embriaguez.

Dioniso representa, según Colli, la manía erótica. Es conocido como dios del vino, protector de la fertilidad de la naturaleza e incitador al éxtasis de sus adeptos. Su nombre proviene de la misma raíz indoeuropea que el de Zeus unida a un término en dialecto tracio o frigio que designa al «hijo», aplicado a las ninfas llamadas Nisas, supuestas nodrizas del dios, por lo que significa «dios hijo» o «hijo del dios del cielo».[87] Su madre mortal, Sémele, nació del héroe tebano Cadmo y de Harmonía; esta, a su vez, fue fruto de la unión incestuosa de Ares con Afrodita. Entre los numerosos epítetos de Dioniso, algunos aluden al sonido estridente: así el de Bromio, que significa «el ruidoso» o «el que brama», por lo que su linaje sonoro se sitúa más bien a mitad de camino entre la música y el ruido. En otras versiones del mito, Dioniso nace de Zeus y de Perséfone bajo el nombre de Zagreo, dios cretense del vino, despedazado por los Titanes nada más nacer.[88] Se relaciona con los ritos mistéricos de purificación o de renovación estacional, practicados principalmente por mujeres –las Ménades o Bacantes– que, investidas de una fuerza temible, danzaban hasta el agotamiento y practicaban el despedazamiento de animales (diasparagmós) y la ingestión de carne cruda (homophagía). Dioniso es una divinidad principalmente asociada con el reino vegetal y con la arboricultura, de manera especial con la viña, en cuya figura se renuevan tradiciones primitivas.[89] Su origen extranjero y rústico explicaría las reticencias de la aristocracia helena ante la expansión de su culto.[90]

Vernant lo considera como una manifestación liberadora respecto de la religión oficial, que sacraliza el orden político: el culto de Dioniso prende en los sectores sociales excluidos del estatuto de ciudadanía: entre las mujeres, la «virtud religiosa» que las califica como Bacantes es el «reverso de esa inferioridad que les impide participar en la dirección de los asuntos de la ciudad»; los esclavos

encuentran en los ritos dionisiacos «un lugar que normalmente se les rehúsa»; al practicar este culto naturalista, los campesinos que preservan las tradiciones del viejo dễmos se enfrentan al linaje nobiliario. Por medio de la manía, los participantes en el rito dionisiaco alcanzan un estado de «desarraigo radical» que les exime del dominio habitual en que se cobija lo sagrado. En consecuencia, el carácter extranjero de Dioniso no consiste solamente en su procedencia: tiene un alcance universal, puesto que «encarna, tanto en el interior del hombre como en la naturaleza, aquello que es radicalmente Otro».[91] Todo ello podría justificar la defensa que hace Nietzsche de lo dionisiaco frente al orden apolíneo, pero no su apropiación como padecimiento trágico virilmente soportado por los descendientes del pueblo ario.

El rastro más remoto de Dioniso dentro del ámbito heleno conduce a la Creta minoico-micénica, al Laberinto fabricado por el ateniense Dédalo para encerrar al Minotauro, fruto de la unión carnal de Pasifae, esposa del rey Minos, con el toro sagrado. En este oscuro relato, dice Colli, Dioniso interviene como pasión ciega que compite con el amor humano de Ariadna por Teseo y se opone al lógos civilizador.[92] Representado a menudo con máscara taurina, rodeado otras veces de serpientes, leopardos y panteras, se relaciona con la animalidad y, en general, con las fuerzas infrahumanas. El comercio con Dioniso se establece no tanto por medio de la palabra o del canto –que también intervienen en su celebración–, sino por medio del vino, del son enervante de los auloi, de la danza extática, del furor de las Ménades y de la lujuria de los Sátiros, ante los que unas veces las Ménades huyen y otras se entregan. Posteriormente, el influjo dionisiaco se atempera en el mito del héroe musical Orfeo, cantor tracio de los misterios eleusinos, visitante del Hades en pos de su amada muerta. Pero las Ménades lo despedazan finalmente como a los animales del rito –y como hicieron con Zagreo los Titanes–, por haber descuidado el culto de Dioniso y buscado consuelo en Apolo, tras su regreso de los infiernos y la pérdida definitiva de Eurídice.[93] En el mito musical de Orfeo es donde hallamos más claramente expresada la oposición que sedujo a Nietzsche, aunque el arte del legendario citaredo no ensalzase exclusivamente a Dioniso. En contrapartida, tampoco las manifestaciones visuales son atributo exclusivo de Apolo: las pinturas de cerámicas representan danzas dionisiacas y el dios del

vino se vincula con el espectáculo teatral, es decir, su figura integra, como la de Apolo, aspectos visuales y sonoros, si bien más cercanos a la expresión frenética –como el grito de eúoī (o «evohé») con que lo invocaban las Bacantes– que a las formas mesuradas o en reposo.

Condicionado por el deseo de argumentar en favor de la unión de música y mito en el drama musical wagneriano, el reparto de funciones que lleva a cabo Nietzsche entre Apolo y Dioniso no es riguroso, pero tiene sentido si pensamos en la movilidad del sonido frente a la quietud aparente de la forma visible. Hay también formas de sonoridad que podemos designar como apolíneas, según este criterio: la palabra es fijación sonora de un signo que se asocia con la cosa o con su imagen de manera durable; el oráculo es un modo de encerrar el sentido en un verso hermético a la espera de su intérprete; las consonancias producen impresiones regulares y, entre los modos musicales de distinto origen étnico, algunos favorecen el comportamiento mesurado, en tanto que otros incitan al delirio ditirámbico. Podríamos decir, en consecuencia, que la antítesis más general que Apolo y Dioniso representan no es la que se da entre las artes visuales y la música –atributos opuestos que ambas deidades comparten en mayor o menor medida–, sino la que opone la forma de contorno estable a la forma en devenir. Cierto es que, en la experiencia sensible, la forma de contorno estable se asocia principalmente con la figura visible, en tanto que la regularidad sonora es percibida en movimiento. La oposición Apolo-Dioniso, tal como la entiende Nietzsche, más que arrojar luz sobre las raíces del mito griego, quiere hacernos partícipes de una verdad oscura relacionada con la percepción de imágenes y sonidos. Desde su origen, el pensamiento nietzscheano es una «estética» no porque se ocupe de la perfección formal o de las artes, sino porque cuestiona radicalmente el sentido de la aísthēsis.

La dualidad universal que la filosofía intenta explicar desde sus comienzos se nos presenta de forma inmediata en el contraste entre la apariencia estable de los cuerpos y la onda sonora de la que nos servimos para designarlos. Experimentamos la inquietud del devenir como hablantes, en primera persona, frente a la quietud de las cosas. Pero la diferencia entre la figura estable y lo que deviene se reproduce tanto del lado de las apariencias visibles, que tarde o temprano cambian, como del lado de los sonidos, que pueden ser

reproducidos y aspiran a fijarse en fórmulas, cual si un Apolo Dionisiaco y un Dioniso Apolíneo se disputasen de continuo el dominio de nuestras percepciones.[94] Esa diferencia estética –o perceptiva– aleatoria puede ser llamada fundamental porque a través de sus variaciones nos formamos una idea de la verdad. Su manifestación más aparente es la distinción entre luz y sombra, pero se interioriza con cada fenómeno percibido y en cada cosa que nombramos: en el terreno de la sonoridad, separa el sonido del silencio, el ruido del sonido civilizado; dentro de este último, pasa entre el lenguaje y el sonido consonante; en el ámbito específicamente musical, entre la palabra cantada y el sonido instrumental; en música instrumental, la lira bien templada de Apolo se enfrenta al aulós frigio, de sonido inquietante, que acompaña al ditirambo dionisiaco. Una antítesis de este tipo parece dar lugar a toda suerte de interpretaciones, porque, como decía Heráclito, el mundo se nos presenta a través de un tejido ilusorio de contradicciones; y la unidad entre todas las cosas se sitúa más allá del umbral donde se sustraen los dioses.

Tal es el sentido profundo de la dualidad que propone el joven Nietzsche. Su argumentación, confusa en no pocas páginas, apunta hacia márgenes difíciles de esclarecer. Alterando las señas de identidad más reconocibles del mundo griego –aquel sublime sentido de la proporción del que la filología germana se consideraba heredera–, destapó de forma deliberada la caja de los truenos. Tras la publicación de El nacimiento de la tragedia, un joven aristócrata condiscípulo suyo, Ulrich von Wilamowitz-Mœllendorf, destinado a personificar el máximo rigor entre los helenistas, escribió un panfleto cargado de rencor y de insultos, pidiendo su expulsión de la cátedra. Al año siguiente, Nietzsche se había quedado sin alumnos. Su amigo Erwin Rohde salió en su defensa reiteradamente, aunque cada vez con menos convencimiento. Lo mismo intentó Wagner, haciendo gala de un desdén por la filología que más bien perjudicó la posición académica de su defendido.[95] La idea nietzscheana de la música como componente fundamental de la tradición poética helena era una seña precursora y un motivo de inquietud para la filología germana de la segunda mitad del XIX.

Nietzsche no solamente hace referencia a las partes cantadas de la tragedia como culminación del «espíritu de la música», sino que de

manera particular señala hacia lo que considera «el fenómeno más importante de toda la lírica antigua»: el hecho de que el poeta lírico griego era también músico.[96] En línea con su argumentación acerca de las fuerzas antitéticas del arte griego, contrapone la épica de Homero –que considera afín a la estatuaria apolínea– a la lírica más antigua que conocemos: la de Arquíloco, quien representa la figura del «artista dionisiaco» por excelencia, pues fue el primero que defendió «la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos» y además «introdujo en la literatura la canción popular».[97] Nietzsche tantea intuitivamente un terreno que conoce a medias, se arriesga a simplificar un asunto complejo, pero en el fondo acierta en su diagnóstico.[98] Wilamowitz objeta con cierta agudeza que Arquíloco no pudo ser un cantor popular, pues los mismos rasgos de poeta innovador y subjetivo lo alejaban de la tradición épica.[99] Lo cierto es que el poeta y mercenario de Paros compuso sus versos ensamblando estructuras rítmicas tradicionales difundidas por todo el mundo heleno y no es descartable que dispusiera igualmente de un repertorio de fórmulas melódicas adaptables a su nuevo estilo de poesía, harmoníai o escalas modales de procedencia diversa que la épica misma podría haber intercambiado previamente con la lírica.

El carácter esencialmente musical de la tradición poética helena, más que el valor simbólico de las figuras de Apolo y de Dioniso, es la cuestión neurálgica del primer libro de Nietzsche y la tesis que desata la reacción airada de la filología, porque en torno a ella se dirime la legitimidad en la interpretación de los textos antiguos. Hoy parece confirmada por la mayor parte de los helenistas y de los musicólogos que se ocupan del asunto, pero en aquel tiempo dio lugar a un debate que se iba a prolongar durante más de un siglo en torno a las cuestiones métricas. Desde fecha temprana, Wilamowitz mostró desconfianza ante las opiniones de quienes defendían una lectura musical del verso griego; años más tarde llegaría a discutir que para la recta comprensión del mismo tuviesen valor alguno los primeros tratados musicológicos de la Antigüedad. En su panfleto contra Nietzsche, negó de manera tajante que la poesía de Arquíloco fuera cantada y se anticipó irónicamente a la pretensión de que acaso lo fuera también la épica de Homero.[100] El influjo de Wilamowitz fue determinante en los estudios de métrica griega en toda Europa, su punto de vista apegado a los textos ayudó a su establecimiento y a su interpretación, pero opuso resistencia al

desvelamiento de un aspecto sustancial del arte y del pensamiento en los albores de Occidente. Por el contrario, el pensador dionisiaco al que acusó de «falta de amor a la verdad»[101] estaba reabriendo un camino de investigación que ya no podría ser soslayado y que todavía está por explorar. Aunque la ciencia filológica se viera denunciada por Richard Wagner, acusada de inoperancia en la formación de la juventud alemana,[102] lo cierto es que contribuyó de manera decisiva a consolidar la alianza entre la protohistoria indoeuropea, la Grecia clásica y los ideales románticos, proporcionando argumentos a la élite culta teutona para proclamarse –en un alarde de autocomplacencia– como linaje del pensamiento superior. La métrica, en particular, necesitaba vincular los prototipos del verso heleno con los védicos, en pos de un supuesto «Urvers» o verso originario que ayudase a fundar los prejuicios étnicos, sin tener que verse condicionada por las libertades que el ritmo musical sugiere en su relación con una u otra lengua.[103] El joven Nietzsche se formó en esa tradición docta henchida de orgullo y compartió sus excesos verbales, pero desde su primer libro desmontó una de las piezas claves del logocentrismo europeo, al confrontar –siguiendo a Schopenhauer– los derechos de la palabra con los de la música, como expresiones complementarias de la verdad del mundo. Sostuvo de modo rotundo que la música es creadora de mitos.[104] Esta proposición puede ser entendida de dos maneras: si la tomamos como relación causal simple, cabe objetar que el mito es un hecho propiamente verbal, nacido del gusto de los humanos por la fábula, y que aparentemente no guarda relación con la música, salvo cuando se hace referencia a sus intrigas en el canto. Pero cabe entender la relación entre música y mito de otro modo, si pensamos que la música y la danza intervienen para depurar o realzar, como decía Bowra, el contenido de los relatos ancestrales.

Nietzsche pretendía restablecer el vínculo entre las experiencias estéticas de su tiempo y el pasado remoto. Su apasionamiento lastra el estilo literario tanto como la argumentación, pero sus propuestas pueden ser consideradas como esbozo de una teoría general de las relaciones entre las imágenes del mundo o de la fantasía, el lenguaje y la música, es decir, de una crítica de la experiencia estética que es su verdadero horizonte de pensamiento. La música, dice Nietzsche, amplifica el sentido de la percepción visual y proporciona a las palabras una significación universal. Provoca una

tensión máxima entre la singularidad de la experiencia inmediata y su universalidad como expresión de la esencia del mundo.[105] El joven pensador dionisiaco no solamente quiere dar a su experiencia estética una dimensión intemporal, sino señalar el modo preciso en que la divinidad se hace presente en escena, como en los ritos procesionales y en los certámenes musicales más antiguos. Quiere que nos hagamos cargo, por medio de las formas musicales, de un depósito de memoria al que el lenguaje por sí solo no garantiza el acceso. Hay en su aproximación a la música un poso de idealismo romántico que le impide avanzar en la investigación de sus funciones prácticas, pero no deja de asombrarnos el hecho de que esa concepción religiosa del viejo arte de las Musas (a las que, por cierto, Nietzsche se abstiene de aludir, salvo de pasada) se abra camino hasta los umbrales mismos de la era electrónica. Más que la confrontación entre la forma proporcionada y el entusiasmo poético, el delirio erótico o la embriaguez emotiva, la antítesis entre Apolo y Dioniso simboliza la contraposición entre la impresión visual y la percepción sonora e incita a cuestionar a fondo sus relaciones, en cuanto componentes irreductibles de la experiencia y fundamento de las aspiraciones del intelecto. En esta dirección, Nietzsche pone a prueba conceptos que van más allá de la tradición romántica e idealista.

A la opinión de A. W. Schlegel, que veía en el coro de la tragedia griega una especie de «espectador ideal» de la intriga, Nietzsche opone una interpretación más aventurada, inspirada en Schiller: el coro contempla el desarrollo de la intriga desde un «suelo ideal» situado al margen de la acción, igual que hace la reflexión respecto de la realidad corriente.[106] En vez de dar crédito a la sublimación del ideal romántico como sujeto universal, Nietzsche acentúa el sentido topológico del khorós, que significa, además del grupo coral, el espacio en que evoluciona la danza. El khorós se transforma en tópos o lugar comunitario donde se visualiza el ideal poético y toma cuerpo la fantasía reveladora. Es a la vez marco objetivo para la representación y espacio utópico, una especie de lente para contemplar el pasado remoto tanto como el porvenir. Gracias al potencial expresivo del coro trágico, la escena ideal se reabre en la mente de cada espectador, se transmite a cada oyente de la palabra poética, viaja a través del tiempo. Intensificada por la danza, por el canto y por las invocaciones corales, la escena de

teatro acumula energía para «irradiar» sensaciones que el espectador acoge y, gracias a la luz renovada en su imaginación, «transfiere» a la máscara del héroe, dotándola de una significación sublime. El coro produce la energía que cada espectador libera, no simplemente porque le contagia la emoción y le incita a compadecerse del destino trágico del héroe, sino porque le proporciona el medio físico que hace posible la reencarnación del mito y la comprensión de su verdadero alcance. El valor de estas observaciones es doble, pues comprometen a la sociología tanto como a la teoría del conocimiento. Ya sea helénico o romántico, el ideal tiene un componente colectivo que exige dar cuenta del medio en que se genera y se transmite, antes que la exaltación del sujeto heroico. En la configuración de ese medio visionario, el papel de la música resulta determinante.[107]

Nietzsche fuerza al ideal romántico a adentrarse en un terreno sombrío, emplea términos de psicología y de física que dan a su prosa aires de experimento pseudocientífico, pero anticipa cuestiones de las que la filosofía posterior no podrá dejar de ocuparse. Establece un circuito entre espacios de representación distintos –el teatro público y la mente individual– donde el sujeto se enfrenta a una misma comunidad de voces. Compara la representación escénica con el «drama primordial» que tiene lugar en la conciencia del poeta, donde entra en juego una «muchedumbre de espíritus». En ambos escenarios, la experiencia estética se relaciona con una «masa agitada» que se «descarga» de pesadumbre o libera tensión acumulada. La kátharsis es entendida como fenómeno de masas, tanto en la grada del teatro como en la psique.[108] Para describir la impresión que produce la aparición del héroe en escena, el joven pensador habla enigmáticamente de «una imagen de luz proyectada sobre una pantalla oscura»: es el «mito que se proyecta a sí mismo» a través de los «espejismos luminosos» que fulguran entre la escena y la mente. Es un fenómeno inverso, explica Nietzsche, de aquel en que el ojo ve manchas oscuras tras haber mirado el sol: el espectador contempla las imágenes del mito como «manchas luminosas», tras haberse enfrentado al vértigo dionisiaco de la noche.[109] Tal descripción viene a cuento en un momento clave para la historia del pensamiento: funciona como eslabón que conecta el mito platónico de la caverna con el cinematógrafo de aparición inminente. Resulta más que curiosa la

cercanía de los términos que emplea Nietzsche con la electrónica y con los medios de comunicación de masas.[110]

Nietzsche es el primer pensador que asume la necesidad de reinterpretar el pensamiento de los griegos a partir de su música, bajo el influjo de la metafísica de Schopenhauer y de la recuperación de los antiguos tratados de teoría musical, veintidós siglos después de que fueran escritos. Concibe la dualidad mítica entre Apolo y Dioniso como diferencia estética fundamental entre lo visible y lo audible, que se oponen radicalmente como la forma de apariencia estable y la forma en devenir, pero se complementan de manera oscura. Se trata de una variable que parece reproducir la duplicidad en cada uno de sus términos. El mismo Nietzsche la aplica de manera discutible. Resulta llamativo el trato que reserva a la imagen visual, «intensificada» por su sensibilidad ante el espectáculo del drama musical wagneriano, frente al que concede a los fenómenos sonoros, que son materia de devoción dionisiaca, pero quedan arrumbados en lo oscuro, fuera del alcance de una definición posible. Cuando alude a las prácticas específicamente musicales, el criterio por el que establece las diferencias no se atiene a lo fundamental. De manera arbitraria, asocia a Apolo con el ritmo, como representante de la mesura, en tanto que Dioniso o «la voluntad de la naturaleza» se identifica con la «lógica pura» de la armonía, dice Nietzsche, queriendo significar no tanto las proporciones de la octava musical como la emoción intensa que produce la melodía. El ritmo puede ser apolíneo o dionisiaco, mesurado o exaltante; la armonía, en correspondencia, puede atenerse a las proporciones consonantes o pasar por intervalos menores y llegar a la disonancia. Cabe preguntarse, entonces, si la diferencia entre la armonía y el ritmo es fundamental, de naturaleza, o solamente de grado –aunque nos parezca tan significativa–, porque responde a variaciones de velocidad de la onda sonora en umbrales de percepción que el gesto rítmico hace visibles, pero se prolongan fuera del alcance de la vista. Con criterio igualmente dudoso, Nietzsche establece la oposición entre el instrumento y la voz: Apolo es dueño de la cítara, ciertamente, pero su sonido «atenuado» y «espectral» nada puede frente al «demónico canto popular» del coro trágico, que alcanza el grado máximo de intensidad sonora.[111] En su viva imaginación, Nietzsche reconstruye una situación concreta que la arqueomusicología debe tratar de

explicar: la del citaredo con sus «sones medrosamente insinuados» frente a un coro nutrido y bullicioso, la misma en que Homero emplaza al niño cantor del línos, que quizá alternase con el coro en una especie de antífona muy contrastada. Pero la diferencia fundamental entre la voz y el instrumento musical no consiste en la intensidad sonora ni en el número de voces, sino que pasa por el uso de la palabra. En general, la concepción musical de Nietzsche –igual que la de Schopenhauer– está idealizada, fundida en unión mística con la oscura «cosa en sí» que Kant aconsejaba dejar de lado. Lejos de comprender todos los entes en su seno, como expresión de la voluntad del mundo, la armonía es un fenómeno local, perceptivo, relacional, comparable con el ritmo, en la medida en que está hecha de frecuencias y requiere aproximación activa. Lo cual no reduce la necesidad de investigar sus proporciones ni agota su misterio persistente, porque sus condiciones artesanalmente reproducibles, en cuanto se sujetan a las medidas y a la tensión del instrumento, parecen responder a un marco de validez universal.

El fenómeno sonoro (phōnḗ) no adopta apariencia estable como los cuerpos sólidos, pero admite definición más precisa que la unión mística, una comprobación sensible de sus formas en devenir. En eso consiste precisamente la práctica musical, que el joven Nietzsche conoce por experiencia, pero apenas se detiene a considerar. Por el contrario, lleva a cabo una notable descripción del modo en que la imagen se imprime en el ánimo del espectador del drama trágico, casi en términos de física del sonido: «como si ahora la fuerza visiva de sus ojos no fuera solo una fuerza capaz de ver la superficie, sino capaz de penetrar en lo interior» y contemplase las pasiones «cual una muchedumbre de líneas y figuras que se mueven y por ello pudiera sumergirse hasta los secretos más delicados de las emociones inconscientes».[112] Nietzsche parece mezclar aspectos visuales y sonoros que, antes de confluir en un límite indiscernible, reclaman distinción. Solo en última instancia y a la ligera aborda el fenómeno sonoro en sí mismo, para decirnos que el ser humano llega al «simbolismo del sonido» cuando no le basta el lenguaje de los gestos; el gesto unido al sonido se convierte en lenguaje, «pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que solo logra la embriaguez del sentimiento».[113] Su pasión por llegar al extremo del desvanecimiento de las formas está lejos de significar mero

abandono. Se trata de un pensador que en la «embriaguez del sentimiento» busca una manifestación de la verdad. Por «sonoridad pura» entiende la melodía que vuelve innecesaria la expresión verbal o bien la intensifica, cuya forma deja una impresión intensa en nosotros según se desvanece. La melodía, por otro lado, no es la única percepción en fuga hacia lo inefable. En la experiencia estética, tanto la imagen visual como la percepción sonora rebasan sus límites respectivos: «ahora comprendemos qué quiere decir que en la tragedia nosotros queramos mirar y a la vez deseemos ir más allá del mirar»; del mismo modo «queremos oír y a la vez deseamos ir más allá del oír», alcanzar a comprender «el significado milagroso de la disonancia musical».[114] Aunque sus referencias a la sonoridad resultan imprecisas, la estética nietzscheana es precursora porque aplica a la imagen convertida en objeto de videncia las consecuencias de una experiencia musical intensa. En su ansia de infinito, el joven Nietzsche no se detiene a considerar si las imágenes y los sonidos corren a perderse en un mismo límite difuso o sostienen alguna suerte de reciprocidad que contribuye a diferenciar sus formas y a completar nuestra percepción. Pero antes nos ha dicho que la reciprocidad define justamente las relaciones entre Apolo y Dioniso. Se trata, en todo caso, de una reciprocidad extraña, no de un intercambio de atributos o bienes equivalentes.

Las relaciones entre Apolo y Dioniso muestran algunas diferencias significativas respecto del comercio que Apolo sostiene con Hermes: este cedió la lira sin excesivo miramiento, a cambio de un rebaño de ganado numeroso, y recibió, por ende, a través del caduceo, el don de la palabra que puede ser delegada. Resulta evidente la tendencia del himno homérico a favorecer una cierta idea de equivalencia entre los dones intercambiados, pese a lo cual queda en el trasfondo la desproporción de la riqueza fabulosa que el caduceo representa, que es comparada con el valor del instrumento musical emblemático. Con Dioniso, por el contrario, Apolo se disputa o se aviene a compartir los dones de la manía, de la adivinación, el trato directo con las fuerzas naturales –la luz o la savia que se gesta en sombra– y el territorio de la sonoridad –desde la consonancia hasta la disonancia y el grito–, sin que se haga explícita la proporción en el reparto de tales atributos. Más bien se diría que Apolo y Dioniso se vinculan a través de la desproporción misma. Apolo es una deidad cultural y civilizadora, pero en el

corazón de la ciudad se abre el teatro consagrado a su oponente. Dioniso, dios de la naturaleza, tira de sus adeptos hacia las viñas, hacia los montes, hacia la selva donde moran los animales salvajes, pero es Apolo quien reúne sus pedazos dispersos, tras su diasparagmós a manos de los Titanes. Apolo representa el ideal del joven hermoso convertido en ciudadano de pleno derecho, en tanto que su rival rehúsa ser iniciado y se refugia en la sociedad de las mujeres. Dioniso, el niño sempiterno, cobra forma en símbolos derivados como el tirso, en artes menores como la pintura de vasos, su lugar no es el templo. La reciprocidad entre Apolo y Dioniso no adquiere la apariencia de un valor de cambio, es un juego de fuerzas en los umbrales de la percepción, una puesta a prueba de la estabilidad de las formas.

En cualquier caso, los mitos musicales de Grecia preparan el advenimiento de la filosofía bajo el signo de la reciprocidad, antes que servir de sustrato para la antítesis lógica, pero hallamos en ellos dos suertes de reciprocidad. La música comercia con lo sagrado de manera a la vez literal y simbólica: el poeta percibe el pago debido en forma de hospitalidad regia, de honores o de talentos de plata, dones equivalentes al renombre del linaje que ensalza asignándole un origen divino. El don material sujeta, por un lado, el valor simbólico del canto al circuito de los intercambios comerciales. Por otro lado, lo divino, origen del que emanan tanto el poder del canto como la legitimidad del linaje, se aleja hacia el pasado inmemorial, donde se pierde el rastro de su nombre. Hay una relación de equivalencia aparente entre dones que adoptan un aspecto tangible y una relación de lo tangible con un orden simbólico que se sustrae a los sentidos, con el que solo cabe sostener una forma de reciprocidad mistérica. Para quien sepa apreciar los placeres del arte, cincuenta vacas pueden equivaler a una sencilla lira de concha de tortuga; pero, si a las cincuenta vacas se añade el caduceo, que representa el valor de la palabra regia, garante de los acuerdos políticos y comerciales, el instrumento musical se inviste de un valor simbólico desmesurado. La reciprocidad entre Apolo y Hermes representa el intercambio entre las dos formas culturales del sonido: la palabra y la música, los dos componentes del canto. El valor del canto es objeto a la vez explícito e implícito del mito, su contenido y su forma, el himno encarece el valor de la técnica musical que emplea, de suerte que el intercambio de dones entre Apolo y

Hermes representa en última instancia la equivalencia misma entre realidad y fantasía, por la cual se introducen implícitamente en el trato la dislocación y la desproporción propia de las fábulas, una suerte de trasfondo dionisiaco.

La reciprocidad entre Apolo y Dioniso –que el joven Nietzsche contempla como culminación del arte griego en la escena trágica– nos conduce por el sendero brumoso que da a la naturaleza salvaje, por la linde entre la forma y su metamorfosis, entre la luz y la sombra, entre el oráculo que aguarda la interpretación del vidente y los sonidos abiertos a la disonancia infrahumana. Con la amistad entre Apolo y Hermes, los griegos se aseguran el intercambio cultural endógeno que alimenta su panteón antropomorfo, no solo un ideal de fuerza y de belleza, sino un ingenio práctico capaz de compensar el delito con la gracia musical. Por el contraste entre Apolo y Dioniso, se abren a una corriente de religiosidad exógena. En la relación entre ambas parejas intervienen las dos modalidades de reciprocidad: equivalencia material y desproporción simbólica, pero en cada caso actúan en distinto plano. En la transacción con Hermes prima la voluntad aparente –aunque engañosa– de equivalencia, el hechizo musical de la lira se compara hiperbólicamente con la riqueza ilimitada que promete la posesión del caduceo, pero esa desproporción queda en segundo plano, como broma implícita entre el aedo y sus oyentes. En su relación con Dioniso, en cambio, el luminoso Apolo se sitúa frente a un abismo insondable de oscuridad metafísica que se hace fuerza palpable cuando su oponente se encarna en el trance de la experiencia orgiástica.[115]

La equivalencia material entre los dones de la palabra y de la música encubre una desproporción simbólica que el himno homérico da por sobrentendida, pero incita a pensar si en todo intercambio de bienes acaso sea condición indispensable que se conceda valor simbólico a lo que aporta una u otra parte para redondear el trato. Al contrario, cuando la desmesura de la celebración dionisiaca irrumpe en primer plano haciendo ostentación de sus símbolos, es la resolución material o la descarga de la tensión extrema entre el individuo y la ciudad, entre lo humano y lo divino, lo que se sobrentiende sin necesidad de explicación. El predominio de una u otra forma de reciprocidad

parece expresar la transición de un cosmos aristocrático, idealmente clausurado y armonioso, a un mundo en rápida transformación, de fronteras cambiantes, desbordado por sus propias fuerzas internas, sacudido por la aparición de nuevas técnicas. Aunque el culto a Dioniso conserve un carácter primitivo que viene de la prehistoria, su aceptación generalizada por parte de los griegos parece producirse en paralelo con las transformaciones que preparan el paso del mundo arcaico al periodo clásico.[116] La formulación explícita de la antítesis con respecto a Apolo tiene que aguardar al joven Nietzsche y coincide –a modo de expansión «neodionisiaca»– con la segunda revolución industrial. Como si la naturaleza salvaje viniese a reclamar sus derechos cada vez que la civilización rebasa ciertos umbrales, en una suerte particular de hýbris.

La filosofía preserva a su modo esa intrincada lógica poético-musical del mito. Cuando Aristóteles define la voz humana como «sonido que comporta imágenes mentales» (phōnḗ meta phantasías), funde en una sola proposición las dos modalidades de reciprocidad que los mitos venían expresando desde antiguo: por un lado, la equivalencia material entre las diversas funciones del sonido y de la voz comprendidas en el concepto de phōnḗ, así como entre las sensaciones auditivas y visuales que la proposición conecta; por otro, la desproporción que conlleva toda representación simbólica, es decir, el intercambio entre lo universal y lo particular.[117] La definición aristotélica ratifica la reducción del arte inmemorial de las Musas al dominio del lógos, que jerarquiza la relación entre el sonido de la voz y la imagen mental, reconociendo el derecho natural de esta a representar el objeto y concediendo al sonido el papel de la convención arbitraria. Pero todavía se percibe en ella la pulsión de la videncia arcaica, que a través de la voz alcanza lo que las apariencias no dejan ver. De un lado u otro de la imagen idealizada o apolínea, la phōnḗ se beneficia de las duplicidades míticas: por su proximidad a la armonía preserva el comercio con lo hermético, mientras su lado dionisiaco persiste en la posibilidad inminente del grito de júbilo o de terror, semejante al de otros animales. El ser humano arrastra un poso de experiencias poético-musicales que han tamizado durante muchos milenios la herencia del lenguaje y sus relaciones con la naturaleza. Toda antítesis lógica se sostiene sobre la memoria de una duplicidad previa entre la percepción del acuerdo tribal con el entorno y la

amenaza de lo inconmensurable.

La propia antítesis mȳthos-lógos puede ser considerada como par de potencias divinas entre las cuales cierta proporción o equivalencia alterna con la desproporción absoluta. La evolución del uso de ambos términos refuerza esta sospecha. El sentido originario de mȳthos no es otro que el de «dicho», «expresión del pensamiento por medio de palabras», y luego el de «relato» o «fábula». Marcel Detienne explica que mȳthos se emplea como sinónimo de lógos a lo largo de todo el periodo arcaico y, aunque adquiere el sentido particular de «fábula tradicional», preserva hasta el periodo clásico la capacidad de designar una sabiduría venerable.[118] Hacia finales del siglo VI o principios del V, Jenófanes denuncia las fábulas relativas a los Titanes o a los Centauros y propone sustituirlas por un himno hecho «de benevolentes dichos y palabras puras (euphḗmois mýthois kai katharoīsi lógois)».[119] Detienne señala un precedente del uso de mȳthos con sentido peyorativo en Anacreonte, quien, por la misma época, habla de los sediciosos contra la tiranía de Polícrates de Samos, llamándoles mythiḗtai: «los que confabulan» o «rumorean».[120] Entrado el siglo V, Píndaro opone ya el «discurso verdadero» (alathḗs lógos) a los «mitos engañosos» (exapatṓnti mȳthoi).[121] Sin embargo, su contemporáneo Empédocles emplea mȳthos para designar su propio discurso filosófico acerca de lo Uno y de lo Múltiple.[122] En la evolución del género literario que a partir del último tramo del siglo VI a. C. se propone dar fiel testimonio de los hechos del pasado (historía) se observa el giro que la palabra mȳthos va adquiriendo en la mente de sus autores: Hecateo de Mileto «sonríe», dice Detienne, ante las extravagancias del mito, pero no lo distingue de su propio discurso histórico. Heródoto desconfía del rumor mentiroso, transmite lógoi –no mýthoi– que ha oído contar y califica algunos de ellos –las tradiciones de Egipto, en particular– de «discurso sagrado» (híros lógos). Tucídides, finalmente, hace a un lado toda confianza con respecto a la tradición oral, «decididamente comprometido con la escritura» que permite «ver claramente» y establecer para siempre los hechos del pasado.[123] Platón condena, a su vez, las fábulas de los poetas, pero utiliza –y a veces inventa– los mitos para ratificar su razonamiento. Crea la mythología juntando en un solo término dos tipos de discurso unas veces equiparables y otras rigurosamente jerarquizados.[124] Desde el punto de vista del historiador, la

necesidad de documentar los hechos justifica la preponderancia del escrito sobre el testimonio oral, es decir, la traducción del lenguaje sonoro a signos visibles y registros permanentes. Pero otro nuevo género literario –philosophíaviene a reforzar la jerarquía entre lo visible y lo audible tomando por modelo eminente la geometría. Detienne concluye que es necesario restablecer la paridad entre la inteligencia racional y el saber antiguo.[125] Nietzsche había sentado el precedente cuando llamó la atención sobre la «matriz común de la música y el mito trágico», dando a entender que el problema de la relación entre mȳthos y lógos no es meramente discursivo.[126]

No todos los relatos míticos hacen referencia a la música ni se adaptan a las estructuras de la canción ni son aptos para ser representados y provocar la kátharsis. Pero se trata de un tipo de discurso que mantiene una relación con la sonoridad irreductible a la función significante. A menudo se trata de «fábulas salvajes, inmorales o absurdas», fruto de lo que Detienne llama con acierto «una ignorancia interesada en dar cuenta de los fenómenos» y de la tendencia del lenguaje mismo a producir un «excedente de sentido».[127] ¿Tienen algo que ver estos rasgos con la implicación del mito en las prácticas musicales? ¿Qué funciones cumple la sonoridad en la composición de las fábulas? Sus intrigas a menudo desconcertantes reclaman explicación, pero su variedad advierte de la dificultad de reunirlas bajo un solo concepto. Kirk sitúa los mitos griegos en la perspectiva de los relatos tradicionales de cualquier pueblo, entre los cuales algunos adquieren carácter sagrado, pero no siempre es la sacralidad el rasgo que define un mito, ni su asociación con prácticas rituales.[128] Lo primero a tener en cuenta acerca de los mitos, dice Kirk, es la diversidad de sus funciones: la eficacia narrativa es su objetivo inmediato, pero además se espera de ellos que ofrezcan alguna explicación acerca del mundo o de la sociedad, que ayuden a los individuos a entender los dilemas a los que deben hacer frente o a expresar sus emociones. Pueden, además, reforzar las prácticas rituales y el sentido de lo sagrado, pero, en una sociedad sin escritura, cumplen ante todo funciones de entretenimiento, de instrucción, de comunicación entre coetáneos y entre generaciones sucesivas. Kirk se mantiene al margen del culto a las formas simbólicas y a los arquetipos, que suelen apuntar hacia un objeto sagrado y desembocan en una forma u otra de trascendencia.[129] Muestra más interés por la antropología

estructural, que considera las formas del mito como un código simbólico, pero reprocha a LéviStrauss su oscuridad no siempre indispensable, una suerte de racionalidad «mitológica». Tras su revisión crítica de las diversas teorías, Kirk dedica especial atención a lo que él llama el carácter «dislocado» de la «fantasía mítica» y al hecho de que, pese a sus incoherencias aparentes, el mito «proporciona una visión diferente y más luminosa del mundo».[130]

¿En qué consiste esa luz metafórica añadida que se manifiesta en el lenguaje del mito, ese «excedente de sentido» que nos devuelve a la escena del ideal romántico y a la imagen amplificada e irradiante de la que hablaba el joven Nietzsche? ¿Hay en el reino de la fábula algo más que viejas palabras y rastros desvanecidos del mundo visible? Kirk subraya la necesidad de situar los mitos en la perspectiva de las canciones heroicas que dieron lugar a la épica de Homero.[131] Y considera extraño que Lévi-Strauss trate como códigos fijados por escrito fenómenos que son esencialmente orales.[132] Lévi-Strauss no se ocupó de los mitos griegos, escribió páginas esenciales acerca de las relaciones entre mito y música, pero siempre desde el punto de vista de la música europea, dejando de lado las prácticas sonoras de las tribus cuyos relatos míticos estudió, en cambio, cual si fueran una partitura musical.[133] Su concepción de las estructuras inconscientes del pensamiento –de las oposiciones binarias entre los elementos significantes del mito– aguarda a ser contrastada con los avances de la etnomusicología.[134] El estructuralismo preserva verdades que mostrarán, quizá, todo su alcance el día en que se libre de la jerarquía del logocentrismo y asuma la reciprocidad compleja del verbo con los aspectos musicales del sonido. Entretanto, la idea que Kirk deja en suspenso acerca de una función dislocada y luminosa del mito reclama un desarrollo más amplio.

Henri Bergson consideraba la necesidad que empuja a los hombres a inventar dioses como una manifestación biológica. La «función fabuladora», dice en Les deux sources de la morale et de la religion, es comparable al instinto de los animales: una reacción defensiva que la naturaleza pone en juego para proteger la moral del individuo y la firmeza de sus vínculos sociales frente a la inteligencia capaz de anticipar el peligro y la fatalidad de la muerte.[135] La función fabuladora compensa el papel disolvente de la inteligencia con «una cierta orientación hacia lo extraño o lo

absurdo».[136] De modo que la facultad que nos permite conocer y dominar el mundo conlleva fatalmente la posibilidad e incluso la necesidad de autoengaño. «Una vez que se interna en esa vía, no hay absurdo en que no pueda caer la inteligencia.»[137] De la necesidad de fabular proviene la mitología, junto con la literatura, las artes y las instituciones, «todo lo esencial, en suma, de la civilización antigua».[138] Más que en una vaga actividad de la imaginación, la función fabuladora consiste en la creación de individuos fantásticos, «personajes cuya historia nos contamos a nosotros mismos». Bergson piensa que la imaginación «está hecha para fabricar espíritus y dioses».[139] En consecuencia, cualquier figura particular de la divinidad es contingente, pero la existencia de un «dios en general» resulta necesaria para socorrer el desvalimiento y aliviar la incertidumbre de la inteligencia.[140] La función fabuladora trabaja principalmente en favor de la supervivencia del organismo social. Genera una «religión estática» a la cual Bergson opone otra «religión dinámica» de carácter místico, basada en el conocimiento y en el amor universal. Pero la conciencia mística no puede desentenderse de la experiencia sensible, su única fuente de conocimiento, de suerte que se enfrenta a la dicotomía entre dos tendencias opuestas que se suceden una a otra en lo que Bergson llama un «doble frenesí» –semejante a la alternancia mecánica de tensión y relajación– que nos lleva a oscilar entre la aceptación del destino y la inclinación al placer, entre la moral estoica y la moral epicúrea.[141] Una tendencia funciona como límite de la otra, al cabo de su extremo desarrollo, dando lugar a la intersección («recoupement») que nos enfrenta con la verdad.[142]

La función fabuladora del mȳthos, que Bergson explica como reacción defensiva de la inteligencia y en términos de oscilación moral, interviene según Gilles Deleuze y Félix Guattari en la constitución del pensamiento mismo. El último libro escrito en colaboración entre ambos extiende la herencia del vitalismo bergsoniano desde la esfera práctica hacia la esfera del conocimiento, rehaciendo hacia atrás en cierto modo el camino de la crítica kantiana. Los diversos estratos del conocer –sensación, percepción, entendimientose presentan como fases de un devenir en el que resulta superfluo intentar separar funciones de sujeto y de objeto, pues ambos están ligados en un «bloque de sensación» hecho de «afectos» que se funden con las materias del mundo y de

«perceptos» que contraen una parte de él como signo revelador, distintos de la percepción, porque tienen consistencia independiente del sujeto. Cuando el pensamiento se ve forzado a someterse o amenazado por la banalidad, busca una línea de fuga guiado por sus afectos, contrae una imagen del mundo, organiza sus perceptos, sobrevuela el campo de extensión de las ideas y fabrica obras de arte o conceptos. Las obras de arte y los conceptos no se limitan a representar la realidad, sino que la modifican para conservarla, igual que una estructura cristalina. En consecuencia, la función fabuladora no es mera compensación del efecto disolvente de la inteligencia, sino condición constitutiva de la misma y una parte de sus recursos para representar el mundo o hacerle frente, por medio incluso de la dislocación o el absurdo.[143]

Lo que convierte la obra de arte o el concepto en «monumento» duradero no es simplemente la memoria considerada como almacén de recuerdos, sino la fabulación creadora, por medio de la cual «toda la materia deviene expresiva».[144] El contenido mismo de la memoria no resulta accesible sino a través de la fabulación. Cual lentes de diversa curvatura, los bloques de afecto y percepto unas veces contraen la visión del universo, otras amplifican lo microscópico, «dan a los personajes y a los paisajes dimensiones de gigantes, como si estuvieran henchidos de una vida que ninguna percepción vivida puede alcanzar». Incluso los personajes más mediocres, locos, ineptos o enfermizos son susceptibles de alcanzar esa suerte de grandeza que recuerda las figuras agrandadas en la pantalla de cine.[145] La materia del cuerpo y la materia del mundo se intercambian, de este modo, en lo que Deleuze y Guattari llaman un «último avatar de la fenomenología» que reclama el hecho estético como condición de supervivencia: «una mezcla de sensualidad y de religión sin la cual la carne, quizá, no se tendría sola».[146] La forma artística y el concepto filosófico desarrollan el carácter de necesidad biológica que Bergson asignaba a la fabulación religiosa, pero entran en «sorda oposición» con toda pretensión de trascendencia.[147]

El bloque de sensación que cristaliza en las fábulas, dicen Deleuze y Guattari, es un «bloque visual y sonoro».[148] Esta afirmación incita a pensar que la luminosidad legendaria a la que se refiere Kirk, la visibilidad idealizada de Nietzsche, el ideal romántico mismo, son

productos de la metamorfosis afectiva y perceptiva –fusión de páthos y aísthēsis– de los materiales sensoriales que proceden de la visión y de la audición. Añadamos que en el acto de escucha del relato tradicional interpretado por el aedo se produce un intercambio de signos comparable al que tiene lugar primero en la celebración primitiva y después en la escena de teatro. La procesión o el coro demarcan el lugar del rito musical en que las voces se alzan al aire, el canto invoca a la deidad que se encarna en el evento mismo, que reverbera en la intensidad de sus formas. Ante un auditorio olvidado de todo lo que le rodea, el aedo esculpe las imágenes más brillantes y evocadoras del relato, las convierte en fórmulas que delimitan los márgenes del verso y los episodios de la intriga. Su voz sustituye al espacio público de la celebración, se convierte en lugar del rito comunitario. Se diría que los humanos hubieran explorado primero las posibilidades de la celebración musical para convocar a los dioses antes de hacerlos partícipes de la intriga narrativa. El mito es, en definitiva, el registro más antiguo del intercambio entre signos visuales y sonoros. Comenzó a escandir imágenes memorables y puso en marcha la representación a través de la escucha cuando aún habían de pasar milenios para que se inscribiese la primera tablilla, para que se alzase el primer teatro, para que se difundieran por todo el planeta los registros electromagnéticos.

En sus escritos sobre cine, unos años antes del último libro escrito con Guattari, Deleuze había elaborado –siguiendo de cerca a Bergson– su concepto de la imagen como «cristal de tiempo» que condensa lo actual y lo virtual, la experiencia sensible inmediata y los contenidos de la memoria próxima o remota, del inconsciente y de los sueños.[149] Deleuze y Guattari habían utilizado previamente el modelo cristalográfico en Mille Plateaux, asociándolo con la forma musical del retornelo («ritournelle»), que es considerado como «cristal» sonoro, según una metáfora sinestésica habitual entre los musicólogos.[150] En L'image-temps, Deleuze atribuye a Guattari la noción de «cristal de tiempo» y la idea de que su manifestación «por excelencia» es sonora.[151] Guattari, por su parte, dice que la frase musical rememorada es un «núcleo maquínico de la inspiración» o un «cristal a-significante».[152] Su modelo es a la vez literario (la famosa sonata de Vinteuil en Proust), musical y etológico: el comportamiento animal incluye, además de la herencia biológica y

del aprendizaje social, la elaboración individual de formas experimentales o improvisadas, así se desarrolla el aprendizaje del canto en algunas especies de aves como los pinzones. La neurobiología confirma que el canto territorial de los pájaros pone en juego dos tipos de componentes: genéticos o heredados y epigenéticos o adquiridos. Una parte de su sistema nervioso se gesta mientras el animal interactúa con el mundo, proporcionando un ejemplo básico de la movilidad de las conexiones sinápticas entre las neuronas del cerebro.[153] El canto de los pájaros es un paradigma sonoro que juega un papel considerable en la tradición de los antiguos adivinos y de los poetas de toda época. Por medio de dicho paradigma, ambas tradiciones vinculan el aprendizaje de códigos comunes con la experimentación de soluciones singulares. En términos generales, la concepción de la imagen –ya sea visual o sonora– como «cristal de tiempo» responde a una reelaboración selectiva o artística del contenido de la memoria. Deleuze la aplica al campo de la imagen cinematográfica, que materializa de forma particular el «bloque de sensación» porque vuelve manipulable la relación entre sus componentes. La biología enseña, por un lado, que la forma sonora adquiere consistencia de imagen «cristalina» gracias a la capacidad de aprendizaje del individuo vivo; la reflexión sobre el cine, por otro, nos da a entender que la imagen visual conlleva un potencial sonoro, incluso cuando es de apariencia estática o en el cine mudo. En esa reciprocidad reside el poder de las fábulas y se construye la trama visionaria del mito.

Bajo el concepto de «imagen-tiempo», Deleuze comprende la imagen visual propiamente dicha y lo que denomina «imagen sonora» tras la estela del joven Nietzsche.[154] Entre «las imágenes ópticas y sonoras puras» y las «imágenes que vienen del tiempo o del pensamiento» se produce un «enlace circular», de manera que toda imagen es un cristal de dos caras en «coalescencia» –la pura sensación y el recuerdo puroque reproducen el desdoblamiento incesante o la escisión entre el presente y el pasado inmediato. La relativa fijeza del presente es fruto de la tensión que la conciencia sostiene con la información que proviene de los sentidos, pero el presente debe ser imaginado –iluminado, como la escena del drama por la luz que viene del mito– para distinguirse de lo que pasa, de lo que se precipita hacia lo oscuro. Llamamos tiempo a esa tensión, a la constitución de la imagen que resiste al devenir estableciendo

un «circuito» entre la percepción inmediata y las impresiones almacenadas en la memoria, semejante a un vidrio que protege de la intemperie y permite mirar lo que pasa de un lado u otro. «El tiempo consiste en esta escisión, es lo que vemos en el cristal.»[155] Deleuze reelabora los planteamientos de Bergson en Matière et mémoire: la conciencia, dice Bergson, oscila entre un «estado virtual» de la memoria –también llamado «espíritu»– y la «percepción actual», lleva a cabo un «doble movimiento de contracción y de expansión» entre los extremos de la representación y de la acción. El cuerpo es la punta de flecha que la memoria proyecta hacia el porvenir y la contracción de la experiencia en la memoria es el recurso del cuerpo para resistir al devenir incesante. Entre la percepción actual y la imagen virtual de la memoria se establece «un circuito, en el cual todos los elementos, incluso el objeto percibido mismo, se mantienen en estado de tensión mutua, como en un circuito eléctrico». La materia en el interior de los cuerpos vibra a velocidades muy superiores a las que podemos percibir, pero el objeto percibido muestra una apariencia de quietud a partir de la cual la conciencia almacena sus cualidades sensibles. Bergson concibe esa coincidencia entre la conciencia y el devenir como un proceso de «escansión» o intersección entre diversos ritmos.

Pone en juego un modelo temporal de constitución de la imagen que admite comparación con el sonido musical.[156]

La conciencia del hombre común representa a diario una suerte de escena trágica, asume un reto fabulador y comporta una metafísica del tiempo. Cada uno de nosotros es una especie de director de cine en pugna con el presupuesto y con los medios de producción. Las imágenes, ya sean percibidas o recordadas, son fruto del intercambio entre dos realidades separadas por una escisión funcional –imágenes visuales y sonidos– que da lugar a la «videncia». Esta disyunción operativa se reproduce en todas las esferas de acción del ser humano: materia y espíritu, lo actual y lo virtual, percepción y memoria, lo visible y lo invisible, sonido y silencio, el tiempo que pasa y el tiempo conservado, la vida corriente y el mundo de los espíritus. Pero entre todas las formas de

dualidad de que está hecho el tejido ilusorio del mundo, la relación entre imágenes visuales y sonidos nos permite comprender cómo se forma el «cristal de tiempo» o, dicho de otro modo, cómo se las arregla la conciencia ante el devenir. Las imágenes visuales fijan el presente en apariencia, en tanto que los sonidos se desvanecen de inmediato. Sin embargo, la memoria ancestral se conserva en forma de palabras, ritmos y armonías, el sonido preserva la información más remota, que antecede a la forma de los objetos fabricados. Los iconos nada significan sin el relato que ilustran, sin el cantar que los ensalza. Entre imágenes y sonidos se produce una necesidad de interpretación recíproca, a la que Nietzsche ya se había aproximado a través de la dualidad entre Apolo y Dioniso, como si intuyese el advenimiento de la tecnología audiovisual. Deleuze sigue la pista de este fenómeno desde la incorporación del fonograma a la película de cine. Ciertos avatares de la técnica introducen cambios decisivos en la percepción y en la producción de imágenes. Cuando la palabra se hace oír junto a la imagen filmada, «se diría que permite ver algo de nuevo».[157] La secuencia se ve reinterpretada no solo por la palabra que ayuda a configurar los roles de la intriga, sino por la totalidad del «continuo sonoro» que añade una «cuarta dimensión» a la imagen: ruidos y sonidos diversos, murmuraciones o balbuceos, palabras y música, el silencio mismo.[158] A través del cine nos apercibimos técnicamente de que el circuito entre la imagen sensorial y la memoria –entre la acción y la representación– nos viene dado como intercambio entre lo visual y lo sonoro.[159]

Se trata de algo que habitualmente no nos detenemos a considerar porque lo que llamamos realidad cotidiana no suele ser sino una mala película sujeta a la reiteración de mitos gastados, que aspiran a justificar precariamente una violencia ancestral. En el nuevo cine, sin embargo, explica Deleuze, las secuencias ya no se encadenan por medio de saltos en el tiempo que establecen la conexión aparentemente lógica entre episodios sucesivos, sino siguiendo lo que él llama «corte irracional», que junta y separa imágenes y sonidos de forma aleatoria o aparentemente inconexa.[160] Cuando una imagen insólita cristaliza revela algo acerca de la memoria que la interpreta y de las materias que pone en juego, de modo que el «corte irracional» puede ser interpretado a la vez como técnica de producción de imágenes y como concepto ontológico. Hace referencia a la escisión fundamental entre acción y representación,

según Bergson, y en última instancia remite a las distintas impresiones que dejan en nosotros la luz y el sonido, cuyas ondas respectivas viajan a velocidades desproporcionadas, separadas por un abismo: una en el límite de desintegración de la materia, otra apegada a las superficies tangibles. Ambas velocidades se complementan en la experiencia inmediata, la luz recorta el contorno de los cuerpos que ante ella oponen resistencia hasta parecer estables, contemplamos la figura del cantor que emite la voz, alcanzamos a ver casi la vibración de las cuerdas de su instrumento. Sin embargo, la imagen y el sonido imprimen una huella distinta en nosotros. La impresión visual se desvanece en el interior del cuerpo, donde solamente deja un rastro de fantasma, revelando fugazmente en el umbral de lo oscuro la verdad de la luz. Clama por una representación externa que la fije ante la vista: pintura, escultura, fotografía fija o en movimiento. El sonido, entretanto, a través del complejo sistema de transmisiones mecánicas, eléctricas y químicas del aparato auditivo, se interna hasta el cerebro, donde se desvanece también junto a la impresión visual, pero encuentra de inmediato la posibilidad de ser reproducido, de volver a salir del cuerpo hacia el entorno sin que se vea sustancialmente alterada su naturaleza. En la experiencia alternan la conjunción momentánea y el desfase reiterado entre imágenes y sonidos. La fotografía en movimiento y el fonograma superpuesto en la película reproducen y hacen perceptibles sus condiciones de posibilidad. En el cine la banda sonora se desplaza a veces en relación con la imagen, recuerda algo que ya se ha dicho y no parece venir a cuento o anticipa sonidos que corresponden a lo que acontece en la secuencia siguiente. Por medio de técnicas literalmente dislocadas, la imagen impresa en la delgada película busca profundidad, indaga entre los recuerdos del espectador, cuestiona la memoria ancestral de la especie, invoca las fuentes del mito.

No debería extrañarnos que una azarosa técnica de producción artesanal adquiera dimensión ontológica, porque a fin de cuentas la industria del cine renueva el misterio de las artes primitivas: proyecta sombras en el fondo de una caverna, juega con fuego igual que la cerámica neolítica, la metalurgia en plena Edad del Bronce o la palabra enigmática de Heráclito. Simulación, dislocación, absurdo o corte irracional, el cine hace patente algo que ya estaba

implícito en los poemas de Homero. En tiempos de la tradición oral, era preciso ver a través de las palabras escandidas con ayuda de sonidos musicales. El cine invierte los términos: tenemos ante los ojos el fuego de las imágenes y hay que descifrar lo que significan interpretando el crepitar de las palabras y de la música, los murmullos y los silencios. De un extremo a otro de la historia registrada, las revelaciones o asomos de verdad que comporta la fábula «pasan eminentemente entre la imagen visual y la imagen sonora», dice Deleuze. Hacerse consciente de esa dualidad implica «algunas novedades o cambios»: la novedad principal es la necesidad de liberar el sonido del dominio que sobre él ejerce la visión desde hace dos mil quinientos años. «Es necesario que lo sonoro se vuelva por sí mismo imagen, en lugar de ser un componente de la imagen visual.»[161] Henos aquí de nuevo ante la dificultad a la que se enfrentaba Nietzsche como espectador de la escena trágica, pero ahora son explícitas las técnicas audiovisuales que él parecía anticipar de forma oscura. El cine y el fonógrafo han convertido en dominio público el modo en que se relacionan los componentes sensoriales de la fábula. Algo que hace milenios era patrimonio de chamanes, adivinos y aedos es hoy mercancía al alcance del espectador anónimo confundido en los índices masivos de audiencia. Tanto la dislocación como la luminosidad o el «excedente de sentido» propio de los relatos míticos deben ser explicados a partir del intercambio de funciones visuales y sonoras en el espacio público y en la mente del espectador, ya sea antiguo o contemporáneo, porque importa que nos hagamos cargo de una imagen que ha tardado milenios en revelarse. Todo ello nos lleva a considerar de otro modo las condiciones en que se origina la contemplación filosófica.

Jean-Pierre Vernant presta atención a ciertos personajes del mito presentes en muy diversas culturas, que en la arqueología del saber de los helenos desempeñan un papel significativo: el adivino y el aedo invidentes, a quienes se atribuye, justamente, el don de la videncia: «un privilegio que han debido pagar con el precio de sus ojos», como si al no poder mirar con ellos se intensificase en sus mentes la posibilidad de aprehender una verdad más profunda. «Ciegos ante la luz, ven lo invisible.»[162] El legendario adivino Tiresias –en busca de cuyo augurio Ulises desciende al Hades, el mismo que vaticina al rey Edipo su desgracia–[163] y el propio

Homero –identificado por Tucídides con la figura del aedo ciego de Quíos, que en el «Himno a Apolo» conversa con las doncellas delias– responden a ese arquetipo. Por medio de oráculos o de cantos, ambos revelan lo que está más allá de las apariencias. F. M. Cornford, por su parte, argumenta que el don de la videncia (epopteía) es atributo común de adivinos, poetas y sabios de la Antigüedad, cuyas funciones respectivas derivan de las prácticas de los primitivos chamanes. Homero surge al final de una larga tradición, en la que los papeles del vidente y del cantor estaban inicialmente fundidos, aunque en sus poemas aparecen ya diferenciados.[164] En consecuencia, la epopteía no es solamente el don profético asociado a la figura del adivino mantenido por la aristocracia guerrera, ni concierne solamente al porvenir, sino que es un conocimiento de «las cosas que son, las que serán y las que han sido», según la fórmula empleada por Homero y reiterada por Hesíodo.[165] Por eso Vernant conduce su reflexión sobre la videncia hasta mostrar la relación esencial que sostiene con la memoria: «Memoria no confiere el poder de evocar recuerdos individuales, de representarse el orden de los acontecimientos desvanecidos en el pasado. Aporta al poeta –como al adivino– el privilegio de ver la realidad inmutable y permanente.»[166] Siglos antes de que apareciesen los primeros filósofos, la tradición oral elaboró la noción de una dimensión ontológica de la memoria, en la que deben ahondar los sucesivos depositarios del saber.

La filosofía y la ciencia hunden sus raíces en una religiosidad primitiva que tiene la videncia por finalidad, heredan una concepción «visionaria» del saber, aunque ambas renuncian a asumir su origen brumoso. Tal como explica Cornford, las viejas ideas acerca de la reencarnación de las almas, relacionadas con el chamanismo, llegaron a través de los pitagóricos hasta Platón, quien las convirtió en teoría del conocimiento, anámnēsis o recuerdo de las formas inteligibles contempladas en una existencia anterior. Platón transformó la epopteía iniciática en epistḗmē. Fiel a la noble tradición intelectual de Europa, Vernant se abstiene de hacer alusión al hecho de que la videncia se origina en relación de inmediatez con el sonido, que es la materia común del oráculo, del canto y del discurso del sabio. Lo invisible y lejano es percibido por el oído, antes que en una forma metafórica y paradójica de visión. De manera prudente, Vernant considera, no obstante, como

equivalentes la epopteía del adivino-poeta y el lógos que, según dice Heráclito, se manifiesta al oído, aunque el común de los mortales no sepa comprenderlo.[167] Cornford, por su parte, permanece atento a la relación del chamanismo con la música y precisa que las dos vertientes aparentemente contradictorias del pensamiento pitagórico –la mistérica y la matemática– hallan su punto de unión en «la idea central de la armonía».[168] Antes de Platón, la verdad permanente a la que alude el discurso de la tradición se expresa en forma de proporción acústica. Cualquiera que sea el contenido visual de la epopteía, habita el oscuro y trémulo recinto de la sonoridad. Es un hecho que no volverá a ser reconocido por la filosofía hasta muchos siglos después: Nietzsche llamó la atención sobre él, con su idea de la escena trágica intensificada por la música; está latente en la manera de entender la «función fabuladora» de Bergson; es la manifestación más antigua de lo que Deleuze y Guattari llaman «cristal de tiempo».

Los pensadores jonios del siglo VI a. C. dieron la espalda a los linajes sagrados de la teogonía para sustituirlos por una visión del mundo concebido como espacio racional. El papel determinante de la geometría en ese proceso ha sido puesto de relieve por el mismo Jean-Pierre Vernant, entre otros autores. Su aportación particular consiste en haber establecido la conexión entre la cosmología de los primeros filósofos milesios –Tales, Anaxímenes, Anaximandro– y el «advenimiento de la pólis» centrada en torno al ágora, donde se debaten públicamente los pleitos y las ideas: «La Razón misma, en su esencia, es política.»[169] La dialéctica nace como un ajuste de la sonoridad enigmática al espacio ciudadano. El carácter mistérico de la epopteía se enfrenta a las formas visibles condicionadas por los avances de la geometría, a las representaciones plásticas y escénicas de dioses y héroes, a las inscripciones que ponen ante los ojos un lógos mudo, enmarcado en las dimensiones del objeto fabricado, de apariencia inalterable. La forma geométrica procura una imagen del cosmos, ordena el espacio público y guía el diálogo filosófico hacia un ideal de visibilidad que se sitúa al margen de las artes tradicionales –poético musicales u oraculares–, sin renunciar a una suerte de videncia. La theōría pretende que la videncia se adapte al rigor de formas del objeto fabricado, pero sublimado como Forma que trasciende lo visible. En tanto que la forma sonora –verbal y musical– porta hacia la videncia, la figura visible se cierra sobre sí

misma y el aspecto (eīdos) del objeto fabricado, depurado de sus cualidades sensibles, se propone como ideal de inteligibilidad. Un triángulo o un círculo se conciben como proporciones cuantificadas independientes de su trazado meramente accidental e imperfecto. ¿Existen más allá del gesto que los dibuja, de los símbolos que representan sus proporciones, del esfuerzo necesario para aproximar los materiales a sus formas idealmente perfectas? Alzada sobre un complejo andamiaje, la Forma inteligible puede ser concebida, pero no su existencia separada. Proyectada más allá del límite de la videncia, da la espalda a las sensaciones en que lo invisible resulta cercano, como en una especie de fábula sin sonido. Desde el florecimiento de la democracia ateniense, la interpretación de este giro epistémico quedará en suspenso, hasta que las relaciones entre imágenes y sonidos vuelvan a ser problema de actualidad amplificado por la cultura de masas. Durante ese largo intervalo, la trama ilusoria de contrarios a través de la que percibimos el mundo, lejos de permitirnos comprender la unidad subyacente en la naturaleza como pretendía Heráclito, se articula en una lógica de la oposición que convierte en contradictorio lo que el pensamiento arcaico experimentaba en forma de comercio recíproco.[170]

En la tradición poético-musical y en el pensamiento de los presocráticos, la dualidad entre principios universales –Amor y Discordia, lo Uno y lo Múltiple– se presenta como oposición que no excluye la correspondencia, las diferencias se combinan con un conocimiento implícito del devenir que conduce de un polo a otro. Igual que las cualidades sensibles opuestas –lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco–, comunican por medio de variaciones graduales. Las parejas míticas en las que Apolo juega un papel central en relación ora con Hermes, ora con Dioniso, expresan la dualidad como diferencia entre sus atributos respectivos, que fluctúan desde la equivalencia aparente –de los dones materiales que intercambian Apolo y Hermes, por ejemplo– hasta la desproporción absoluta. Se trata de una diferencia estética que se torna significante, pues simboliza las relaciones de reciprocidad entre las artes sonoras –palabra y música– o la oposición más primaria entre la imagen visible de apariencia estable y la sonoridad en movimiento. El pensamiento mítico alcanza la comprensión (lógos) de los principios universales en sus manifestaciones sensibles, visuales y sonoras; la unidad de lo que se opone se oscurece, en cambio, cuando el lógos

afirma la distancia irreductible entre la materia sensible y el intelecto. Pero la dualidad sometida al principio de razón, convertida en oposición sustancial, se sostiene sobre la diferencia estética fundamental, se concibe por analogía con ella y debe ser entendida como una de sus variables. A partir de Platón, la cooperación entre la visión y el oído –que son las vías principales de máthesis o aprendizaje– se transforma en relación jerarquizada. Todavía en sus primeros diálogos, Platón hace decir a Sócrates que «lo bello es el placer procurado por el oído y por la vista» y se plantea la inquietante pregunta acerca de si la belleza de las costumbres y de las leyes es de la misma naturaleza.[171] La fórmula en que Aristóteles encierra la diferencia estética fundamental mantiene hasta hoy su hechizo arcaico: phōnḗ meta phantasías. ¿Cómo alcanza el sonido de la voz humana a suscitar la representación interior de objetos puramente inteligibles? ¿Qué tiene de visible la videncia? En tanto que la sonoridad no cambia sustancialmente de naturaleza en su tránsito del exterior al interior del sujeto, la imagen visible depende del objeto exterior, pero en el interior se transforma en «objeto» de otra naturaleza, phantasía que permite dar significado a las palabras y contenido a los conceptos. ¿No es la videncia a través de la red que forman esas representaciones lo que constituye un «bloque de sensación» con los sonidos, más que la imagen propiamente visible? ¿Y no es una especie de mito lo que permite creer en la forma sustancial del objeto y clasificar las proposiciones lógicas a la manera de Aristóteles? Si la conciencia, como dice Bergson, es un circuito que establece, por una suerte de «escansión», la resonancia de las imágenes de la memoria con las frecuencias vibratorias escondidas tras la apariencia quieta de las cosas, ¿no hay una razón más próxima todavía para considerar como una especie de armonía la constitución del «objeto» trascendental del pensamiento? Todo advierte acerca de la complejidad del proceso que conduce del mȳthos al lógos, en el cual probablemente nos hallamos inmersos todavía. Al hilo de estas preguntas acerca de la videncia y del sonido, de cara a la formulación correcta de los problemas públicos contemporáneos, que se presentan en estrecha conexión con las representaciones audiovisuales, parece difícil soslayar la necesidad de un nuevo acercamiento a los orígenes de la filosofía.

Las pinturas de vasos de los siglos VIII y VII a. C. muestran danzas o coros procesionales acompañados por el aulós, por la lira o por ambos instrumentos. De la misma época es el fragmento lírico más antiguo, atribuido por Pausanias al poeta épico Eumelo de Corintio, relacionado con un contingente mesenio en procesión hacia Delos: «Pues al dios de Itome colmó de agrado la Musa / de cítara pura y libres sandalias.»[172] Son versos que expresan el amor por la música y por la danza como medios para asegurar el vínculo panheleno. Los primeros indicios musicales de Grecia, tanto arqueológicos como textuales, se asocian con los ritos públicos. Numerosos testimonios describen diversos tipos de himnos religiosos, entre los cuales hay que destacar el peán, generalmente dedicado a Apolo, pero también a otros dioses –e incluso a algunos hombres poderosos–, y el ditirambo, que celebraba a Dioniso. Estos himnos eran cantados por coros de hombres adultos, de muchachos o de muchachas, en festividades religiosas y otras celebraciones públicas y privadas. En Esparta, el poeta lidio Alcmán instruía a un coro de doncellas en el canto de los partenios (partheneíai). También hubo coros femeninos en Delos y en Delfos. La sociedad masculina estaba habituada a reunirse en el ejercicio de las armas, en la actividad política y en los juegos deportivos, a reforzar sus vínculos en las heterías y en los banquetes. Las mujeres, por su parte, participaban en las celebraciones religiosas y en algunos juegos.[173] El khorós pudo ser el medio público que conciliase la intervención de ambos sexos, por obra de las Musas. Representa la imagen que la pólis se forma de sí misma. Dice el Ateniense, en las Leyes de Platón: «para nosotros, carece de educación el que no participa en el coro. [...] quien ha recibido una buena educación debe ser capaz de cantar y bailar de manera hermosa».[174]

Sabemos por Homero que los antiguos aedos cantaban en las casas nobles poemas de contenido épico tradicional, con acompañamiento de la lira. Aquiles y Paris aparecen en la Ilíada tocando dicho instrumento (Il., III, 54 y IX, 186); Ulises escucha en la Odisea sus propias desventuras cantadas al son que toca Demódoco en la corte de los feacios, mientras los jóvenes danzan en torno suyo (Od., VIII,

72 y ss., 487 y ss.). Desde los tiempos más remotos, las prácticas musicales –tocar la lira, cantar, participar en danzas coraleseran parte indispensable de la educación de los jóvenes aristócratas, sinónimo de la cultura antigua que los poetas y los filósofos letrados del periodo clásico consideran como herencia venerable. Reconociendo la autoridad de esa herencia, Platón asienta su proyecto de república ideal en la formación musical de sus guardianes, porque la música es «pariente de la razón», concuerda con las «formas» de la virtud e introduce en el alma «el amor de lo bello».[175]

Al lado del cuidador físico (paidotríbēs), el primer educador de Grecia fue el citarista (kitharistḗs), quien, además de enseñar música, transmitía la tradición poética y contribuía a la formación moral y cívica.[176] El mismo Platón, en Protágoras, nos proporciona por boca de Sócrates una imagen bastante nítida del papel de los maestros de cítara, que parece formar parte de las costumbres más antiguas: «A su vez, los citaristas ponen el mismo empeño en volver al niño temperante y en apartarlo del mal; además, cuando ya le ha enseñado a tocar la cítara, el maestro le da a conocer otras obras hermosas, las de los poetas líricos, ejecutándolas con el instrumento, obligando así a las almas de los niños a asimilar los ritmos y las armonías con objeto de que se hagan más dóciles y de que, al devenir más rítmicos y más armoniosos, estén bien preparados para la palabra y para la acción; pues la vida del hombre tiene necesidad de maneras bien ritmadas y de buena armonía.»[177] A lo largo de este instructivo pasaje, Sócrates ordena cronológicamente el proceso educativo desde la más tierna infancia: la nodriza, la madre, el ayo y el mismo padre son, en el ámbito hogareño, los primeros educadores por medio de la palabra. Ya en la escuela, se solicita del maestro la atención al cuidado de las costumbres, antes de pasar a la enseñanza de la cítara. El aprendizaje de las letras viene después, junto con la memorización de los grandes poetas reforzada por el citarista. Finalmente, se envía a los niños al maestro de gimnasia. En los tiempos en que no se había generalizado el uso de la escritura, el maestro de cítara fue el primer responsable de la formación intelectual fuera del círculo familiar, el que guiaba a los niños hacia la participación en la vida comunitaria.

Cuando la educación se democratiza en la escuela pública, provocando el desprecio de los poetas de la antigua aristocracia,[178] al pedotriba y al citarista se añade el maestro de letras (grammatistḗs), que enseña a los niños a leer y a escribir y que, con palabras de Marrou, «se convertirá un día por sinécdoque en didáskalos, "el maestro" por excelencia».[179] Debemos sopesar el calado de esta observación, porque tras la mención de una figura de dicción que parece refinamiento de escritura se esconde una idea clave que puede ayudar a comprender un giro decisivo en el pensamiento occidental. En el siglo I de nuestra era, el pseudo-Plutarco confirma que se ha completado ese profundo cambio de punto de vista con respecto a las artes sonoras: la definición del sonido se atribuye a «los mejores gramáticos» y la música es considerada «la segunda ciencia que concierne al sonido», principalmente gracias a su función ritual, es decir, como soporte del verbo eminente: «Pues es un acto piadoso y de gran importancia para los hombres cantar himnos a los dioses que les han concedido a ellos solos la voz articulada.»[180] Para entonces la música se halla definitivamente subordinada a la supremacía del verbo, pero es necesario prestar atención a las etapas intermedias del proceso.

Hay un obstáculo importante que se opone a ello: apenas aducidos los escasos testimonios que permiten comprender el papel de la música en las ciudades de la Grecia antigua, se hace patente el dominio del lógos que se fragua principalmente en Atenas. Antes de poder seguir reconociendo los indicios de las prácticas musicales, en su mayor parte provenientes de los textos de la época clásica, a través de ellos mismos nos vemos abducidos por una tendencia poderosa, cuya significación hay que interpretar desde una nueva perspectiva. Consideremos con detenimiento la sinécdoque a la que se refiere Marrou: resulta del giro histórico por el que las letras se interponen en la transmisión de las tradiciones musicales, se apoderan de su prestigio y desplazan hacia nuevas artes el dominio de la sophía. Designar la parte con el nombre del todo en la transmisión del saber –la enseñanza de las letras con el término que antes se aplicaba también al citarista– implica dejar en sombra algunos de los procedimientos que han contribuido a consolidarlo, ocultar la relación de las prácticas musicales con el ejercicio de la razón, con el lenguaje que se especializa en la escuela pública y se convierte en «parte por excelencia» del conocimiento. Lejos de ser

accidental, esa figura de dicción –decir la parte por el todo o viceversa– va a adquirir a lo largo de los siglos un aspecto de lógica constituyente en la que reside la clave del legado que Grecia transmite a Europa. El lógos heleno se apoya en una especie particular de metáfora que comienza por parecer naturalmente razonable, pero acaba por ocultarse a sí misma su propia razón de ser. El valor de las letras estriba en que fijan –al menos en apariencia– el caudal sonoro y cambiante del habla. Mientras sostienen la relación con el campo de la sonoridad, hacen valer su derecho legítimo, igual que un contrato escrito frente a palabras potencialmente engañosas, y se ven obligadas a medirse con el valor del decir más noble o con la relativa libertad del aedo para fabular el pasado según las circunstancias. Pero cuando se imponen como rectoras del proceso de transmisión del saber, las letras conllevan una transformación profunda de los hábitos mentales que altera la visión del mundo, por medio de una redistribución lógica de las funciones de lo general y de lo particular.

La figura de la sinécdoque requiere, para resultar efectiva, que resuene o haga de fondo la totalidad de la que se extrae una parte con objeto de realzarla. En el caso que nos ocupa, las letras sirven inicialmente para prolongar el valor de la tradición venerable, transmitida por los cantores. Son parte de un todo que se expresa como dominio de las Musas. Pero la escritura tiende a suplantar a la tradición oral, se presenta como paradigma de lo inteligible, dice una cosa por otra que primero preserva como implícita –la asociación de la palabra con el sonido musical– y poco a poco tiende a arrinconar en el olvido. Podríamos inclinarnos a pensar que la figura de dicción fracasa en el momento en que la retórica renuncia a lo poético-musical para dedicarse a organizar las formas del discurso lógico. En realidad no es así, porque las letras portan consigo una memoria oscura de su trama de relaciones en el campo de la sonoridad. Pero una vez organizado con ayuda de la escritura, el discurso tiende a formar una imagen inversa de su totalidad de origen, concibe un mundo inteligible calcado sobre el aspecto más aparente de las cosas, orientado a lo visible y de espaldas a su vis sonora. Designa entonces la totalidad del saber con el nombre de la parte, la tradición se convierte en sagrada Escritura, con lo cual la sinécdoque a la que se refiere Marrou resulta ser doble. El discurso necesita primero afianzar sus vínculos, compartir la prestigiosa

herencia de las Musas, y más tarde reclama el derecho exclusivo a representarla por medio de la técnica particular de los grafismos. En nombre de la verdad universal, el lógos exige distinción con respecto al fondo de la tradición de la que proviene, se aparta de la inquietante irracionalidad de las Musas. Sin embargo, el lenguaje normalizado por la escritura no reniega de su origen divino, sino que lo aleja, lo sublima, lo sitúa simbólicamente más allá del umbral de lo memorable, a la vez que deja caer en un abismo de misterio insondable la cercanía invisible de la materia sonora.

Conviene añadir que esta operación de traslación lógica entre el todo y la parte no es exclusiva de la letra escrita, porque la mousikḗ tékhnē se había apropiado del nombre genérico de las Musas, realzando una parte de sus sagradas funciones, antes de que la Musa particular que invocaba el aedo –la Musa épica– pasase a representar por sí sola la inspiración poética de origen divino. La doble traslación entre la parte y el todo es en consecuencia un rasgo compartido por la música y por el lógos, un proceder selectivo común, la lógica de la aretḗ que representa lo griego por excelencia. La selección de lo que merece ser cantado y recordado genera una potencia de traslación simbólica que estructura el saber arcaico y se transmite al discurso escrito. Tal como apunta Colli: «el uso de la metáfora estaría relacionado con el origen de la sabiduría».[181] Pero no solo porque las palabras contradictorias y oscuras del oráculo se aclaren por medio de una interpretación metafórica, sino porque dicha interpretación está regida por una selección de imágenes que pone en primer plano lo que debe ser transmitido, de acuerdo con los valores reconocidos como eminentes. La metáfora primigenia se gesta en el coro de las Musas como convenio entre lo que exige ser celebrado por medio del canto y lo que puede ser revelado acerca de la verdad del mundo.

El lógos hereda de las prácticas musicales arcaicas una parte de su valor, pero no debemos perder de vista la diferencia decisiva: la música adopta el nombre genérico de las Musas para cooperar en la creación de un medio sonoro habitable, se aviene a compartir su excelencia con la palabra memorable sin pretender suplantar su función simbólica. La palabra selecta, en cambio, una vez fijada por escrito, cuando la transmisión de la tradición ya no depende de los cantores, cambia el significado del sýmbolon, deja de requerir su

mitad complementaria y se orienta hacia una totalidad trascendente ajena a la inmediatez de las prácticas sonoras. Convierte el signo visible en representante legítimo de lo invisible, sin tener en cuenta que el sonido opera de facto en el terreno de la invisibilidad. Cede de buen grado a la música el papel de expresar los sentimientos sublimes, pero le dificulta la posibilidad de hacer patente su lógos propio. Esa lógica selectiva que procede «por excelencia», característica del modo de pensar de los antiguos griegos, o el doble juego de la sinécdoque que caracteriza el devenir de sus conceptos más valiosos, desemboca en dos concepciones distintas de la totalidad: una es cooperativa como la música y la danza, aunque en un círculo restringido, aristocrático; la otra, excluyente como la enseñanza de las letras a una minoría, pero con miras a hacerse cargo de la universalidad. En la sociedad arcaica, la figura singular del aedo se inviste del valor de lo sagrado, la pericia musical selecciona a los participantes en el coro y legitima el linaje de los que gobiernan. La escritura, por su parte, democratiza en la escuela pública el derecho al trato con lo divino y completa el proceso de sacralización del verbo.

En estas traslaciones de sentido entre el todo y la parte volvemos a encontrarnos con las dos formas de reciprocidad observadas en las parejas divinas que protagonizan los mitos musicales: por un lado, entre el conjunto de las artes de la phōnḗ y la práctica específicamente musical, la sinécdoque se plantea como equivalencia material dentro del campo de la sonoridad, como ocurre inicialmente entre los atributos respectivos de Apolo y de Hermes; por otro, la técnica particular de la escritura lleva a cabo un intercambio simbólico desproporcionado, porque se arroga el derecho de representación que aspira a regular el uso de la phantasía y reinterpreta lo sagrado como totalidad lógica. Mȳthos y lógos se comportan como un par de deidades arcaicas, desprovistas de su máscara antropomorfa y convertidas en estructura abstracta que condensa y repite las funciones tradicionales de la dualidad estética. La relación Apolo-Hermes representa la totalidad cooperativa de la tradición oral, formada por palabra y música, a través de las cuales la legitimidad que emana del coro de las Musas –conducido por Apolo– se orienta hacia el comercio mundano. Por su parte, la escritura que supuestamente sirve para preservar de herméticos desvaríos el cumplimiento de los pactos, controlar el

monto de las mercancías y asegurar la veracidad de los testimonios a lo largo del tiempo, en cuanto se convierte en instrumento auxiliar de los poetas y de los profesionales del saber, opone a su primera función reguladora una suerte de delirio textual que por sí solo tiende a metaforizar la infinitud de la naturaleza y que podría ser llamado dionisiaco.[182] El atributo propiamente extático de Nietzsche es, de hecho, la escritura, más que la música. El proceso de sustitución simbólica iniciado con la selección musical de lo memorable culmina con el aprendizaje de las letras, de suerte que la dualidad mítica primitiva acaba siendo suplantada por la duplicidad propia de las figuras de dicción, reducida al dominio de la retórica.

El lógos se asienta así sobre estructuras dispuestas previamente por el mito a modo de bastidor. Pero es preciso añadir que la sinécdoque poético-musical primitiva, que se produce por traslación entre el conjunto de las artes sonoras y la mousikḗ tékhnē, solo se vuelve explícita retrospectivamente, por medio de la escritura. Su estructura, por otro lado, no es doble, pues la separación entre música y lenguaje, una vez ratificada por escrito, no consiente que una forma musical vuelva a representar la unidad entre ambos. La doble sinécdoque solamente se consuma de espaldas a la música, entre la tradición oral y las letras, por un lado; entre la escritura, por otro, y la totalidad del saber o el Verbo divino. A partir de cierto momento histórico, la palabra regia no se considerará inspirada sino cuando venga confirmada por el Libro que preserva el dogma. Y solo la escritura poética admitirá todavía ser llamada «canto», si bien de manera metafórica y con aires de enigma irresuelto. El propósito de Platón de convertir la epistḗmē en una especie suprema de poesía pronto se verá desdicho por un lenguaje técnico cada vez más monótono y encriptado.

Frente a la sinécdoque musical primitiva, que funciona solo del todo a la parte –del coro de las Musas a la mousikḗ tékhnē especializada–, la estructura doble de la sinécdoque gramatológica –que procede también en sentido inverso, de la parte al todo o de la letra hacia lo divino– responde a la voluntad de regular el espacio completo de la representación, pretende sustituir el delirio inspirado de los poetas y la desmesura dionisiaca por una relación de equivalencia lógica no reducible –en teoría– a bienes materiales,

sino puramente simbólica. Junto a la acumulación de riqueza sin límite que la acuñación de moneda hace posible, el lógos instaura otra suerte de desproporción: la acumulación del saber, que la figura de dicción acaba por reducir, no obstante, a fórmula retórica. Si, como dice Rocco Ronchi en La verdad en el espejo, la filosofía nace «en base al modelo de la mousikḗ» y «el filósofo viene a ocupar el mismo espacio que el poeta y a servir a la misma diosa», una de las tareas prioritarias de la filosofía contemporánea ha de ser cuestionar la sustitución de la sonoridad verbal y musical por el discurso fijado en signos visibles, discutir el alcance de la democratización del saber que comporta el aprendizaje de las letras y desvelar el juego simbólico al que nos compromete.[183] Para ello no basta con la ilusión de recobrar la unidad perdida del canto, pero tampoco puede eximirse el filósofo de la tarea de reinterpretar, desde la escritura misma, las diversas formas de conexión del lógos con las primitivas artes de las Musas. Hay una lógica latente propia de la tradición oral y una mitología para uso exclusivo de la razón que todavía están por descifrar.[184]

Heráclito y Parménides pretendieron poner límite, cada uno a su modo, a las ambigüedades del mito con un género de discurso nuevo en relación con la verdad –distinto al capricho de las Musas–, que preservaba no obstante un carácter oracular. En el caso de Parménides, se presentaba, además, versificado en hexámetros y reclamaba la autoridad de «la diosa».[185] El propio Platón pretendió un siglo después que su filosofía fuera considerada como poesía y se enfrentó a los poetas trágicos con estas palabras: «autores de tragedia también somos nosotros, y, en la medida en que podemos, de la mejor y de la más bella; toda nuestra constitución (polīteía) no tiene otro objeto sino imitar la vida más hermosa y excelente, y esa es justamente, a nuestro parecer, la tragedia más auténtica. Poetas sois vosotros y poetas somos nosotros del mismo modo, competidores en el arte y antagonistas en el drama más hermoso, que solo la ley verdadera es capaz de crear. Tal es, al menos, nuestra esperanza».[186] Palabras exaltantes, ciertamente dramáticas y no poco amenazadoras. Platón aspiraba a crear, a la vez que una ciencia, una poesía que influyese en la organización política y en los comportamientos individuales. Era un aristócrata que ya no podía delegar en el aedo la tarea de crear armonía en el seno de la multitud de toda condición que acudía al teatro de Dioniso.[187]

Una vez sorteado el obstáculo que las letras interponen en el curso de la tradición helena, interpretado adecuadamente el sentido de las traslaciones complejas a las que los textos clásicos la someten, tornemos al rastro originario del arte de las Musas. El oficio del aedo –palabra que proviene de aeídō, «cantar»– fue altamente especializado y apreciado en la Antigüedad. Si hacia mediados del siglo VIII existió –como unos autores suponen y otros discuten– un poeta llamado Homero, debió de pertenecer a esa venerable tradición de cantores cuya función se ve retratada y ennoblecida en sus propios versos. Wade-Gery pensaba que Homero escribió la Ilíada en el siglo VIII a. C., siendo la Odisea más tardía y «obra de un poeta diferente».[188] Kirk, por su parte, prefirió atenerse a la ignorancia de los antiguos acerca de Homero, a la vinculación habitual de su nombre con la Ilíada y con la Odisea y a la existencia de una dinastía de rapsodas llamados Homéridas, según el testimonio de Píndaro.[189] En los poemas homéricos, Kirk detectó rasgos de la tradición oral anónima, pero también la intervención de un compositor individual diferente para cada uno de ellos, que les habría proporcionado su carácter de «composición monumental» entre los siglos VIII y VII a. C., con diversos grados de influencia de la escritura.[190] West considera que la Ilíada es casi enteramente obra de un solo poeta anónimo, distinto del autor de la Odisea. El nombre de Homero podría haber sido creado por los Homéridas para dotarse de un epónimo legendario, quizá a partir de una posible palabra arcaica que significaría «asamblea», relacionada con el bosque sagrado llamado Homárion o Hamárion, cerca de Hélice, donde se reunía la confederación aquea, y que habría dado a Zeus el epíteto de Homários. El compositor de la Ilíada, un aedo acostumbrado a la interpretación oral de la épica tradicional con acompañamiento de la forminge, se habría servido de la escritura, directa o indirectamente, para organizar con notable sentido de la unidad formal (pese a las numerosas incongruencias) un poema hecho de sucesivas inserciones a lo largo del tiempo. West retrasa la fecha de composición del núcleo principal de la Ilíada hasta mediados del siglo VII.[191]

Los aedos acompañaban su canto primero con la forminge y más tarde con la cítara –otro tipo de lira de mayor tamaño y de uso profesional–, por lo que fueron llamados citaredos. Los poemas de Homero empiezan invocando a la Musa como sujeto del canto, cual

si la intención del cantor fuera evitar desde el comienzo toda confusión acerca de sus propias pretensiones. De la Musa depende la inspiración del cantor y el valor de lo que transmite. En la Ilíada se narra sucintamente el caso del citaredo tracio Tamiris, quien se jactó de superar en el canto a las Musas y estas le castigaron con la enfermedad del olvido, de suerte que perdió «el divino arte del canto» y ya no supo pulsar la cítara (Il., II, 594600), de donde se infiere que el acuerdo de las artes sonoras con la memoria que alimenta la imaginación solamente puede ser sostenido sin jactarse. La función del aedo como «maestro de la verdad» («maître de vérité»), depositario de la memoria colectiva, mediador entre la Musa y el círculo aristocrático o el conjunto de la pólis, depende de humildes técnicas instrumentales y vocales. Aquello que el citaredo pudiera rememorar y cantar hermosamente sería dado por bueno, dentro del consenso admitido como marco de la tradición. La veracidad de las gestas del pasado no era del todo responsabilidad suya y la belleza de su ejecución solo le pertenecía a medias, pues heredaba buena parte de sus versos convertidos en fórmulas.[192] Suya era, en cambio, la destreza para ajustar el canto a las proporciones requeridas, sacar a relucir un episodio del pasado adecuado para la ocasión y obtener de ello el mejor partido posible.

Quizá también fuese citaredo Hesíodo, quien hacia finales del siglo VIII ganó un concurso de hexámetros en los funerales del rey calcidio Anfidamante, aunque eso no implica que se tratase de un cantor profesional.[193] Marrou presenta al poeta beocio como «rapsoda, recitador de Homero», no como aedo, lo cual parece anacrónico, si aceptamos que la actividad de los rapsodas se institucionaliza al menos un siglo más tarde, cuando ya los poemas de Homero habían sido fijados por escrito.[194] Homero y Hesíodo pudieron ser partícipes de una misma tradición, primero cantada y luego recitada, con o sin texto escrito de por medio. Según un fragmento de atribución dudosa, Hesíodo parece haber utilizado la expresión «cosiendo un canto» (rhápsantes aoidḗn) para referirse a la actividad de Homero y a la suya propia, sentando un posible precedente para la denominación posterior de los rapsodas.[195] Pero eso no proporciona certeza alguna acerca del modo de ejecución propio de uno u otro cantor. Podemos obtener quizá información más fiable del contenido mismo de los poemas. De forma parecida a Homero, Hesíodo invoca a las Musas al comienzo y a lo largo de sus

cantos, pero lo hace siempre en plural, refiriéndose al coro de las nueve doncellas, mientras que Homero utiliza el singular al comienzo de la Ilíada y de la Odisea, si bien otras veces utiliza también el plural.[196] ¿Indica este hecho un cierto desplazamiento entre géneros poéticos? ¿Una especialización de funciones que en principio no es necesario precisar, porque una Musa representa a las demás en el momento de ceder la inspiración al cantor épico, y luego requiere el concurso de todas ellas en coro para asegurar la legitimidad de un nuevo tipo de canto? En el proemio a la Teogonía, Hesíodo se describe a sí mismo mientras apacienta sus ovejas al pie del monte Helicón, donde recibe de manos de las hijas de Mnemosyne, a modo de cetro, una rama de lauro con la que le transmiten el delirio poético.[197] Si Hesíodo recitó o cantó alguna vez los relatos épicos que hoy conocemos por el nombre de Homero, no se privó tampoco de poner a prueba su propia fantasía. Homero pinta la actividad del aedo, la encarece ante el auditorio con humor elegante, sin necesidad de hacer alusión a sí mismo; el rústico Hesíodo en cambio irrumpe con encantadora falta de comedimiento en la escena mitológica. Se retrata como pastor que merece la reprobación de las Musas por su vulgaridad proverbial, pero al fin y al cabo recibe el don poético que le permite describir la escena con verso florido y preservar para los siglos venideros la más valiosa confesión de las Musas: «Nosotras sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades, pero también sabemos proclamar la verdad cuando queremos.»

Tal es la ambigüedad de la que se quiso apartar el poema de Parménides, con no menos fantasía que Hesíodo, pero con verso más prosaico, haciendo un uso de la palabra memorable que ya no se satisface con ser cantado. Observemos que Hesíodo presenta la verdad y la mentira como dos modalidades del «saber» de las Musas. Detienne subraya oportunamente que el «maestro de la verdad» en Grecia arcaica es también necesariamente un «maestro del engaño»: al mismo tiempo que el don de la palabra verdadera, detenta el poder de contentar con fantasías a una nobleza «ávida de alabanzas» y de divinizar a los reyes.[198] La filosofía nace con la intención de disputar a la palabra cantada o recitada la facultad de legitimar el poder, sustituyendo la falsedad del encomio por la verdad de la epistḗmē. Pero al tratar de reducir toda ambigüedad, de suprimir toda contradicción, por negarse a participar en el arte

de la persuasión, cede a los reyes y a los dioses la facultad de desdecirse.

En Los trabajos y los días de Hesíodo, el verso de la epopeya se adapta a un propósito didáctico, la narración mítica da paso a la descripción de los asuntos cotidianos más comunes y retrata intereses particulares ajenos a todo heroísmo. Entre Homero y Hesíodo se produce la primera transición de una mentalidad propia de la tradición oral anónima a la literatura personalizada. Quizá también fluctúa de uno a otro la distinción entre el cantor que improvisa versos según las técnicas de la épica oral y el mero reproductor de la tradición que se sirve de la escritura para otros fines. A lo largo del siglo VII, la composición oral se prolongó con diversos grados de influencia de la escritura, apunta Kirk, y añade que no hay que trazar una línea divisoria demasiado estricta entre aedos y rapsodas, porque algunos cantores de ese periodo pudieron alternar entre ambas formas de ejecución.[199] Pero eso no diluye el hecho reconocido de que la tradición homérica estuvo primero en manos de citaredos y luego pasó a estar en boca de rapsodas que memorizaban un texto canónico sin ayuda de soporte musical. El propio Kirk insiste en la necesidad de mantener la distinción entre la técnica del aedo y la del rapsoda, principalmente porque el acompañamiento musical en la poesía oral de muy diversas lenguas tiene un carácter funcional, no meramente decorativo: ayuda a estabilizar el verso, a dinamizar la expresión, a crear espacios útiles para la memorización.[200] En su vehículo musical originario, la composición monumental que conocemos bajo el nombre de Homero se prestó a recreaciones, extensiones o contracciones improvisadas. Una vez fijada por escrito, dejó de ser el organismo vivo, hecho de aportaciones de origen diverso, que los aedos reelaboraron a lo largo de muchas generaciones.

Como el mejor de los citaredos fue considerado el cantor de himnos Terpandro de Lesbos, vencedor en las fiestas Carneas espartanas y en cuatro juegos Píticos (que se celebraban cada ocho años, lo que da idea de la duración de su prestigio), introductor de novedades decisivas en la cítara (le añadió tres cuerdas, hasta completar con un total de siete la escala diatónica) y supuesto inventor de los primeros nómoi citaródicos.[201] Nómos designaba la ley promulgada de viva voz, recitada o cantada para ser recordada, escrita y leída

más tarde en voz alta. Se aplicaba también a las formas del canto que, a partir de las celebraciones religiosas, alcanzaron a convertirse en géneros tradicionales. La especialización musical del término, cuyo sentido fundamental es económico y político, responde a la idea general de «buen arreglo» o «conveniencia» e indica el lugar que las prácticas musicales ocupaban en la vida de los griegos en periodo arcaico.[202] Terpandro desempeñó un importante papel en la educación musical de Esparta. Durante el siglo VII y hasta principios del VI, Esparta fue «la verdadera capital musical de Grecia», dice Marrou siguiendo el testimonio del pseudo-Plutarco.[203] Allí florecieron las primeras escuelas musicales: la de Terpandro desarrolló, en los dos primeros tercios del siglo VII, el arte de la monodia vocal e instrumental. Entre finales del mismo siglo y principios del siguiente, la escuela coral tomó impulso con el cretense Taletas de Gortina, quien habría sido inspirador, según Plutarco, de las leyes de Licurgo.[204] Taletas organizó las Gimnopedias, en las que se enfrentaban desnudos, en disposición de lucha o de pugilato, un coro de muchachos con otro de hombres casados. Esparta ejerció en esa época, tras el triunfo en la segunda guerra mesenia, un notable poder de atracción entre poetas extranjeros que contribuyeron a configurar su imaginario colectivo. Si bien el refinamiento artístico no parece haber emanado de su talante natural, resulta indudable que, durante un tiempo al menos, el pueblo laconio mantuvo una actitud favorable a la música y a la poesía. Tirteo, de quien se duda si fue milesio o ateniense, expresó con fórmulas homéricas el ideal guerrero espartano que había de convertirse en lugar común. El ya citado Alcmán de Sardes se alzó como prototipo de la educación musical de los coros de doncellas espartanas. Ambos fueron «músicos a la vez que poetas», representan dos vertientes de una cultura en la que prevaleció el sentido de la colectividad sobre la libertad individual. Pero la imagen tópica de una Esparta militarizada, de costumbres rígidas y crueles, modelo de estados totalitarios, corresponde según Marrou a la involución cultural que se inició con los abusos de la aristocracia en el siglo VI y desembocó en la tercera guerra mesenia, tras la que Esparta no conocería sino una lenta y prolongada decadencia.[205]

Los testimonios arqueológicos y literarios, tanto épicos como líricos, confirman, en suma, la importancia determinante de las prácticas musicales en Grecia arcaica y permiten suponer que fue una

herencia de tiempos remotos. Según Andrew Barker, en su Greek Musical Writings, los poemas homéricos «preservan la memoria de una civilización y una tradición de poesía épica que es más de quinientos años anterior. Versiones de esos relatos heroicos fueron narradas en las cortes de los reyes micénicos y reflejaban las formas de sociedad y los ideales de su época, pero sobrevivieron en labios de narradores de historias y bardos a través de las centurias de oscuridad y confusión que siguieron a la decadencia de su cultura. [...] Los más antiguos poemas fueron compuestos y transmitidos por tradición oral, diseñados originalmente para ser interpretados en celebraciones del modo en que el propio Homero describe. Eran salmodiados por un bardo profesional que se acompañaba con el instrumento de cuerda que Homero llama phórminx. Este método de interpretación sobrevivió probablemente hasta tiempos de Homero, aunque las grandes cortes ya habían desaparecido: sabemos que se produjeron y elaboraron interpretaciones musicales de la épica en el siglo VII por Terpandro y Arquíloco, y Hesíodo cantó con certeza, aunque no todos sus trabajos fuesen interpretados de igual forma». El hecho de que, en los grandes festivales públicos, fuese recitado posteriormente un texto de Homero convertido en canónico con ayuda de la escritura, añade Barker, «indica el cambio mayor en la forma de la interpretación épica. Los recitadores fueron llamados rhapsōidoi: sus interpretaciones fueron habladas, no cantadas, y no usaban instrumentos. No fueron, como los bardos que describe Homero, ellos mismos poetas o compositores [...]. Pero, ya se hubiera roto o no la línea de continuidad con los bardos micénicos, un método musical de interpretar la épica existió con seguridad, como hemos visto, en el siglo séptimo, y persistió en paralelo con la forma de hacer de los rapsodas».[206]

Algunas referencias homéricas se remontan más allá de la época micénica, hasta los días de la grandeza minoica, como la evocación de las danzas de los jóvenes de Cnosos y los espectáculos del teatro de Dédalo, destruido en la catástrofe de 1400.[207] Conviene no obstante tener en cuenta la opinión de M. I. Finley, para quien la Ilíada y la Odisea reflejan fundamentalmente la sociedad de los siglos X y IX, hacia el final de la edad oscura, aunque con anacronismos de la tradición anterior y también con elementos tardíos, contemporáneos de Homero, sobre todo en la Odisea.[208] Los

expertos suelen coincidir en afirmar la diferencia de edad entre ambos poemas, que Finley evalúa en tres generaciones.[209] La unidad entre ellos se deriva del hecho de que «todas sus partes, antiguas o tardías, fueron construidas en buena parte con viejas fórmulas», hecho que más adelante habremos de considerar con detenimiento.[210] Finley realiza otra observación interesante: «la Ilíada se orienta hacia el Este [...]; la Odisea, por el contrario hacia el Oeste».[211] La fundación de colonias en la costa jonia y en el Mediterráneo occidental corresponde a dos periodos sucesivos en la historia de la Grecia arcaica, para cuyas ciudades la aventura marítima fue siempre determinante. Esa orientación geográfica diversa se combina con la tendencia a acentuar la frecuencia de elementos arcaizantes o contemporáneos en una u otra epopeya, aunque ambas tratan de un mismo periodo histórico. Los poemas homéricos condensan así la conciencia del ámbito propio de los primeros helenos en el espacio y en el tiempo. La tradición oral, con ayuda de la música, sostuvo durante siglos la unidad lingüística y la memoria histórica en territorios dispersos, separados por el mar tempestuoso. El canto fue la nave inestable en que la poesía homérica llevó a cabo la travesía de lo ignoto.

II. Los ritmos de Homero

ECONOMÍA Y FUNCIÓN LÓGICA DE LA EPOPEYA

El cantor épico se apartó del círculo de la danza para enlazar episodios del pasado legendario adaptados al gusto de la nobleza y halló el modo de mantener cautiva la atención de sus oyentes a lo largo de extensos relatos. Combinando en un verso de prosodia solemne unidades métricas menores, encadenó secuencias kata stíkhon («verso a verso») ajenas a la alternancia estrófica, obedeciendo a las exigencias narrativas. Su acompañamiento musical debió de limitarse a sostener el caudal de los versos sin permitir distracciones, aunque sus elementos proviniesen de la tradición lírica popular, en la cual el papel transmisor de las mujeres en el hogar fue tan determinante como el de los diversos oficios masculinos en los que se practicaba el canto.[212] Cabe imaginar un repertorio de formas rítmicas y mélicas entre las cuales los aedos pudieron haber escogido las más adecuadas para su cometido, hasta que la extensión creciente de los episodios y el interés del auditorio por las leyendas del pasado fueron conduciendo la interpretación a un estilo recitativo que enfatizaba el relato sin necesidad de melodía.

Todos los usos musicales previos a la generalización de la escritura pertenecen al olvido, así como los versos líricos más antiguos, pues solamente el verso especializado en preservar la memoria de los hechos heroicos del pasado acabaría siendo fijado por escrito. Pero, si damos crédito a los argumentos que permiten suponer cierta correspondencia entre la prosodia del hexámetro homérico y los valores de tiempo –e incluso de altura, según algunos autores– de la melodía que probablemente lo acompañó, en los versos de Homero tendríamos el primer registro musical de los antiguos griegos.[213] Antes que especular en torno a la dudosa reconstrucción arqueológica de ese rastro desaparecido, debemos considerar la función de soporte y registro que el verso épico parece haber ejercido a lo largo del proceso de elaboración y transmisión de la tradición oral. En los hexámetros de la Ilíada y de la Odisea podemos observar el modo en que las formas del verso, heredadas de la lírica y adaptadas a la función narrativa, condicionan la selección de contenidos, actuando como una especie de molde de la

expresión y del pensamiento.

El joven helenista norteamericano Milman Parry halló en la lectura de la Ilíada y de la Odisea motivos para descartar que su inagotable capacidad de seducción poética fuese producto de la escritura y atribuible a un poeta singular llamado Homero. Sus argumentos produjeron un giro decisivo en la historia de los estudios literarios.[214] A pesar de que han sido parcialmente discutidos por los helenistas posteriores, preservan intacto su interés en lo que concierne a las relaciones entre palabra y música en el verso. Parry apenas hace referencia directa a ellas, pero crea un marco teórico que tiene implicaciones considerables en ese sentido. La cuestión homérica suele incitar a los estudiosos a defender con ahínco su visión personal acerca de asuntos que tal vez nunca llegarán a ser probados, se presta a elucubraciones plausibles a menudo contradictorias, porque los poemas atribuidos al legendario cantor llamado Homero permiten lecturas muy distintas. Desde su trabajo de graduación, Parry dejó de lado la polémica entre las dos corrientes dominantes en los estudios homéricos –analistas y unitaristas– para abordar, desde su propia experiencia estética, con planteamientos cercanos a la lingüística, la cuestión fundamental: la superioridad de Homero sobre otros poetas, reconocida desde los autores del periodo clásico en adelante, lejos de ser creación de un genio individual –como parecen dar por sentado dichos autores–, resulta de una tradición colectiva que evoluciona a lo largo de los siglos.[215]

La idea general no era nueva, pero Parry sacó a la luz por vez primera su lógica interna: el rasgo fundamental del estilo de tradición oral consiste en el «uso regular de ciertas palabras y frases» que aparecen «en una posición aparentemente prescrita en el verso».[216] Lo que Parry designa como «cualidad formular de posición» de ciertas expresiones en el verso homérico produce el noble efecto de belleza arcaica que encontramos también en los primeros Himnos, en los fragmentos del Ciclo Troyano y hasta cierto punto en los poemas de Hesíodo, pero empieza a echarse en falta en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas, quien solo utiliza la expresión tradicional para producir una impresión de arcaísmo. Antes de convertirse en verso escrito que aspira a la originalidad en manos de los poetas letrados posteriores, el hexámetro épico depura

un ideal de «perfección y refinamiento» que no deja de ser «popular», aunque su producción hubiera de satisfacer en primer lugar los gustos aristocráticos, porque sus giros de lenguaje y efectos expresivos complacieron a todos los helenos. Las depuradas fórmulas que vienen a encajar en el hexámetro homérico son comparadas por el joven Parry con la estatuaria arcaica, que compone sus figuras con miembros prefabricados, cuyo perfecto ensamblaje solo es posible gracias a la experiencia acumulada por generaciones de artesanos.[217]

El estudio detallado de los adjetivos ornamentales en Homero, cuyo uso puede ser evaluado desde un punto de vista literario, se convierte desde el escrito inicial de Parry en cometido prioritario. Dichos adjetivos «fluyen sin cesar con los sentimientos cambiantes del poema y se armonizan oportunamente con ellos; pero, además, por su indiferencia con respecto a la historia, proporcionan un permanente, invariable sentido de fuerza y belleza. Son como un motivo rítmico en el acompañamiento de una composición musical, fuerte y hermoso, regularmente recurrente, mientras el tema cambia a un tono de pasión o de quietud».[218] El relato unas veces se remansa y otras se acelera, pero la reiteración de expresiones típicas como «Atenea de ojos glaucos» (glaukṓpis Athḗnē), ajenas al curso de la narración, produce la impresión de belleza intemporal que recorre los poemas. Esa fórmula, en particular, viene a ocupar frecuentemente la sección final de un hexámetro, igual que otras se ajustan con parecida asiduidad a sus diversas cesuras. Tales observaciones llevarán a Milman Parry a realizar un estudio estadístico del uso de los adjetivos ornamentales en Homero, condicionado por la necesidad de llenar un espacio determinado en la secuencia métrica del verso.

La «influencia del metro» (anánkē toū métroū) era ya invocada por los sabios de la Antigüedad tardía para explicar las irregularidades del verso homérico. Diversas formas dialectales habrían sido utilizadas y otras palabras inventadas para ajustarse a las medidas del hexámetro. La suposición de que el estilo de Homero deriva de la forma de sus versos, en los que la repetición de expresiones formulares juega un papel determinante, también es anterior a Parry, pero a él le correspondió verificarla, llevando a cabo la descripción sistemática de la estructura formular subyacente en los

poemas. Poco antes de Parry, el lingüista Antoine Meillet afirmó por vez primera que el estilo de Homero es enteramente formular.[219] En su tesis doctoral, defendida en París en 1928, Parry define la fórmula homérica como «una expresión regularmente usada, bajo las mismas condiciones métricas, para expresar una idea esencial».[220] El cantor o los cantores de los poemas elaboraron expresiones que podían ser repetidas a menudo en lugares fijos del hexámetro, llenando el espacio comprendido entre las cesuras más habituales y el principio o el final del verso, o bien un verso entero.[221] Algunas de ellas se combinan con frecuencia entre sí, por ejemplo: una fórmula predicativa como «de este modo replicó» (ton d'emeíbet épeita), que suele ocupar el principio del verso hasta la cesura llamada femenina o trocaica, puede ser aplicada a muchos sujetos distintos, cuyo nombre, unido normalmente a uno o dos epítetos, llena la segunda mitad del verso. A su vez, cualquiera de estos hemistiquios finales con función de sujeto (como polýtlās díos Odysseús, «el muy sufrido y divino Ulises») pueden estar precedidos de predicados variables que son también fórmulas más o menos recurrentes. Los versos se ensamblan de forma modular, incorporando frases con cierto valor métrico que los aedos habrían heredado por tradición, acumulando un repertorio útil para componer cantos sobre la marcha, según las conveniencias de cada ocasión. El elevado número de fórmulas en los poemas homéricos, la frecuencia y la particularidad métrica de su uso, permiten a Parry asegurar su pertenencia a la tradición oral: ningún poeta podría crear por sí solo un repertorio de fórmulas comparable. La memorización de largos pasajes épicos, compuestos en una forma de versificación rigurosa, exige un oficio especializado en el que cada cantor se sirve de la experiencia acumulada por sus antecesores. La tendencia a emplear una sola fórmula para cada situación narrativa repetida con frecuencia no es fruto del azar. Nos hallamos ante un «sistema» que se caracteriza a la vez por la gran extensión del repertorio de fórmulas y por la economía que aconseja el uso de cada una de ellas siempre que sea posible, sin que ello suponga pérdida de interés en el relato, sino más bien un procedimiento para renovar su dinamismo.[222]

El análisis de Parry encierra algunas implicaciones filosóficas. En primer lugar, debemos tener en cuenta que la «extensión» del sistema no consiste solo en la sorprendente cantidad de fórmulas

que aparecen a lo largo de los poemas –al menos una por verso, dice Parry–, sino que se desarrolla en diversos planos, gracias a la trabazón de sus funciones para resolver necesidades al mismo tiempo narrativas y métricas.[223] Las fórmulas favorecen la fluidez del relato, pero también el ajuste del verso –ya sea cantado o declamado– al pulso de la forminge. El «sistema», por tanto, se extiende a la vez en la sucesión de los versos y en la superposición de planos de actividad del cantor, que se acompaña de su instrumento ayudándose probablemente del batir de pie para marcar el ritmo. La actividad misma del oyente que presta atención y se deja llevar por la fantasía, tratando de no perder el hilo del relato, oscila entre la situación concreta a la que asiste y el ámbito de la representación o rememoración de la leyenda. La trabazón propia del verso homérico remite a la situación espacio-temporal en que se ejecuta el canto. La resolución efectiva de esa situación por parte de muchos cantores, generación tras generación, enriquece el repertorio de fórmulas, cuyo uso implica un cierto grado de abstracción en relación con el habla común. Tanto el cantor épico como su oyente se sirven a la vez del habla común con sus referentes más cercanos y de la dicción poética con sus antecedentes remotos, heroicos y míticos, es decir, se mueven entre la percepción acústica –musical– y el reino de las fábulas. Esa diversidad de funciones da lugar a una red de enunciados combinables en el marco del verso tan extensa virtualmente como el lenguaje mismo, pero sometida a una exigencia de reelaboración selectiva. El sistema de fórmulas del verso homérico se extiende, por tanto, en tres dimensiones: en la sucesión lineal de los episodios, en diversos planos de actividad física y en la esfera de abstracción en que la memoria responde a la imaginación activa. Gracias a esa complejidad, el cantor épico construye un mundo imaginario que seduce a su auditorio porque parece, en cierto sentido, más real que la realidad misma. La «extensión» del sistema formular que Parry reconoce en cada verso de Homero conlleva la duplicación metafórica del mundo y alcanza dimensiones de una ontología latente.

Sin detenerse a extraer las consecuencias abstractas y genéricas de su teoría –aunque no deja de intuir su posibilidad–, Parry se concentra en el estudio estadístico del sistema formular de los poemas homéricos. Resulta instructivo comprobar su alcance: en el

conjunto de la Ilíada y de la Odisea, a la fórmula de sujeto antes citada (polýtlās díos Odysseús) se asocian 25 fórmulas predicativas distintas para completar un verso. Cada una de ellas se relaciona a su vez con otras 39 fórmulas que designan a sujetos distintos, compuestas por un nombre propio y una o dos palabras epitéticas que tienen el mismo valor métrico. La predicación en el hexámetro homérico funciona como un sistema distributivo de fórmulas de encarecimiento, un reparto genérico de valores que no hace uso de la cópula predicativa ni presta atención al atributo singular. En el lugar sintáctico de la cópula ausente, marcado por una u otra cesura del verso, se produce un activo intercambio de nombres y de atributos, de manera que el oficio de los aedos no da lugar a la sustantivación del verbo ser. El intercambio de sujetos y atributos dentro del hexámetro, la movilidad entre planos de actividad física y esferas de abstracción propia del canto épico, apuntan hacia una ley general del pensamiento homérico compatible con las reciprocidades que se establecen entre las parejas divinas del mito. En los fragmentos de Heráclito, las dualidades se presentan ya en forma de antinomias lógicas, tras las cuales, no obstante, como dice Colli, subyace la enigmática unidad. En el corazón mismo del lenguaje poético arcaico, una lógica fluctuante de la reciprocidad entre polos o ámbitos opuestos prepara el terreno para la estructura predicativa que ha de ligar al sujeto con el atributo que define su esencia y señala el lugar preciso en que el principio de no contradicción vendrá a instalarse para afirmar, como hace Parménides, que «el ser es» y que «el no ser no es».[224] El verso formular que reconstruye el pasado remoto según las exigencias del metro, la cesura que condiciona el encaje de una idea modular y anónima, ejercitan al pensamiento en el comercio con lo sagrado, en los intercambios entre realidad y fantasía. Cuando el pulso musical se ausenta de esa estructura, la frontera indecisa entre ambas se convierte en límite insalvable, cópula indisociable o disyunción absoluta entre sujeto y atributo.

Atendamos ahora a la noción de «economía» aplicada al sistema formular que describe Parry. La construcción del verso no es ajena a la economía general del mundo antiguo. Jesper Svenbro –en la línea de Mauss– asocia el arte de los aedos con la economía de intercambio de dones entre linajes nobles y el recitado posterior de los rapsodas con el sistema de intercambio «racionalizado» por la

moneda.[225] En el sistema primitivo de intercambio de dones, el dispendio y la hospitalidad regia eran un signo de poder que la reciprocidad tendía a convertir en equivalencia entre iguales. El poema épico era un don hospitalario, tal como muestra Homero en la Odisea, seña de reconocimiento que el humor hiperbólico del aedo podía llegar a ofrecer al propio héroe de la leyenda, Ulises, cuya fama le precede en la corte de Alcínoo (Od., VIII, 71 y ss.).[226] La moneda «racionaliza» más tarde la correspondencia entre el rapsoda especializado en recitar el texto de Homero y el auditorio de la pólis democrática. En su aspecto más concreto, la economía formular de los poemas homéricos, según la describe Parry, consiste en la tendencia a expresar una idea con una fórmula reiterada cada vez que conviene al patrón métrico. El caso más frecuente y representativo es la asignación a cada personaje relevante de una sola fórmula nombre-epíteto declinada en un caso, con un valor métrico dado, para ser usada regularmente en una determinada posición del verso. La expresión de la singularidad del héroe, sus atributos proverbiales –el valor en la batalla, la astucia, la fuerza descomunal, la resistencia ante los embates del destino– se prestan así a encajar en el marco impersonal del hexámetro, donde pueden ser atribuidos a cualquier otro héroe que alcance a merecerlo. Para que la gloria de los héroes pueda ser ensalzada por medio del canto, su valor de leyenda ha de ajustarse a un valor métrico.[227] La aretḗ o excelencia se asienta sobre el soporte rítmico del verso, en él encuentra el medio óptimo para ser difundida y aguardar el reconocimiento de las generaciones futuras, semejante a una estatua erguida sobre su sólido pedestal. La comparación del canto con la estatuaria –de la que partía Parry en su primer escritoestá lejos de ser gratuita. Píndaro la llevará, tres siglos después de Homero, a su expresión más lúcida: «No soy escultor que crea estatuas (agálmata) inmóviles / erguidas siempre sobre el mismo pedestal. / A bordo de un mercante / o bien de una barquilla, ¡oh dulce canto!, / zarpa desde Egina con el mensaje...»[228] Svenbro analiza las metáforas artesanales de Píndaro, en particular las referidas a la estatuaria y a la construcción, desde la perspectiva económica que lleva al poeta a comparar su canto con otros bienes y con las artes más preciadas. Independientemente de la reconocida habilidad del poeta tebano para obtener elevadas remuneraciones (por la Nemea V ganó 3.000 dracmas, cantidad equivalente a un salario suficiente para unos veinte años),[229] es notorio que la virtud por la que encarece su arte

es la movilidad, su cualidad viajera lo convierte en valor eminente y divino en comparación con otros agálmata.[230] El valor imperecedero del canto estriba en su capacidad para convertirse en modelo para el intercambio, antes que la moneda acuñada. La economía que en los poemas de Homero aconseja el uso reiterado de una sola fórmula para cada caso particular depura el lenguaje modélico del verso y lo prepara para la extensión de la fama.

Economía y extensión, claves del sistema formular del verso homérico, derivan de su hechura tradicional, destinada a ser cantada. Son un par de nociones trabadas que forman «sistema», como dice Parry: la economía de las fórmulas facilita la extensión de su uso y viceversa. Responden a tendencias dinámicas propias de la tradición épica que no alcanzan a convertirse en principios generales hasta que Parry las desvela, inspirado por la evolución de la lingüística estructural. Su capacidad para formar sistema posee, no obstante, ciertas características propias. Un sistema podría ser definido por una suerte de vínculo que liga sus componentes por una necesidad interna que los obliga a cumplir cierta función, como ocurre en las relaciones entre el individuo singular y la generalidad de la especie que lo comprende. Difiere de las relaciones de reciprocidad fluctuante entre las parejas divinas del mito o entre los principios universales de la filosofía, así como del intercambio aleatorio de dones entre individuos regios. El grado de elaboración de las fórmulas homéricas produce coherencia, deja atrás en parte la dislocación propia del mito, pero sin llegar a regular por completo las formas de atribución. El sistema que forman es abierto, responde a una lógica poético-musical, no lingüística. La posibilidad de «formar sistema» no depende exclusivamente de una lógica tomada en sentido estricto.

Las funciones de sujeto y de predicado se condicionan recíprocamente en el interior de cada verso, cual momentos de un proceso que para extenderse de un lado requiere condensación del otro, polos que reproducen la tensión entre el caudal narrativo y la cristalización de la forma poética. La economía funcional que opera en cada verso se extiende hasta alcanzar la totalidad dinámica y abierta del sistema, el repertorio de fórmulas del que dispone el gremio de los aedos. El carácter modular de la composición homérica no solo afecta a la estructura del verso sino también a la

extensión del canto, cuya intriga admite la inserción de prolongados símiles y la conexión con nuevos episodios. Kirk reconoce en el estilo de los poemas homéricos el modelo de la estructura paratáctica propia de la frase poética arcaica: la yuxtaposición de ideas en forma de oraciones meramente coordinadas favorece la expansión indefinida por parte de los cantores sucesivos y se presta a exagerar la concentración en el detalle; al mismo tiempo, la secuencia de frases breves proporciona velocidad a la expresión y favorece un clima emocional intenso. Los esquemas tradicionales, elaborados por una pluralidad de cantores anónimos, acogen de este modo la inspiración variable de cada poeta.[231] No hay contradicción entre ambos extremos: igual que un germen contiene el desarrollo potencial del individuo y de su especie, las posibilidades del sistema formular de Homero están implícitas en sus elementos rítmicos de base.[232]

El sistema formular homérico alcanza un alto grado de coherencia sin llegar a constituir una lógica cerrada. Responde a una necesidad exterior al lenguaje –aunque también afecta al lenguaje–, como es el ritmo. El epíteto formular actúa como un motivo rítmico en varias dimensiones: resuelve el ajuste de la atribución en la extensión del verso, puntúa los episodios sucesivos con la aparición reiterada del héroe al que se atribuye y actualiza la experiencia acumulada por generaciones de cantores y de oyentes, que perciben con mayor o menor intensidad su significado, concediéndole una función distintiva o meramente ornamental. La tensión que afecta al verso se extiende a la totalidad del canto, que a su vez se convierte en módulo combinable con otros cantos hasta alcanzar el tamaño de la «composición monumental». En consecuencia, lo que Parry llama «conveniencia métrica» define la ley que regula los intercambios en el ámbito completo del pensamiento homérico. Está admirablemente representada por la écfrasis del canto XVIII de la Ilíada, donde el pensamiento realiza un travelling imaginario desde las órbitas celestes hasta el círculo del coro y el torno del alfarero, metáfora de la labor del aedo. El escudo divino –ágalma prodigioso– que protege al héroe en el combate no simboliza otra cosa sino el canto mismo. No es simple metáfora, sino ejecución performativa de las capacidades económicas y extensibles del verso empleado para cantarlo. Parry no deja de insistir en el carácter sistemático del proceder de los aedos. Conviene dejar claro, no

obstante, que el sistema formular del verso homérico es radicalmente distinto del sistema de la lengua. Lo que forma sistema entre los giros planetarios y el círculo de la danza no es la expresión lingüística, sino su reducción a un molde rítmico.

Sintagmas y paradigmas del habla común alteran sus funciones para amoldarse a los límites del hexámetro. El paradigma de la economía formular es el nombre propio del héroe unido a un epíteto funcional desde el punto de vista métrico, es decir, un sintagma nominal. El nombre del sujeto heroico se extiende en asociación con un epíteto, que puede ser útil también para todo nombre de héroe que cuente con el mismo número de sílabas, de modo que el epíteto se convierte en pivote en torno al cual giran los nombres, haciendo depender la función de sujeto de la valoración que lo califica. Conforme se «sintagmatiza» o favorece la conexión con sus predicados en el orden de la sucesión, la función de sujeto se presta al intercambio, el nombre propio alterna con otros sujetos paradigmáticos, se vuelve «común» en el selecto círculo de los héroes legendarios. Finalmente, cierto número de predicados variables tienden a convertirse en fórmulas para completar el hexámetro, el sintagma verbal o en función de predicado se «paradigmatiza», se hace «económico» para encajar en la sección restante del verso. Al tiempo que el sujeto aspira a la extensión de la fama, los predicados se contraen de forma selectiva, pues no se predica sino aquello que merece convertirse en fórmula. El verso homérico establece así una reciprocidad entre las estructuras del lenguaje –sintagmas y paradigmas– que se aparta de las exigencias estrictas de la significación.[233]

Los conceptos de economía y de extensión, que Parry aplica al marco del hexámetro homérico, guardan ciertamente relación con la lingüística estructural y parecen instar a que los consideremos en su sentido más amplio. El lenguaje tiende a cubrir la extensión del mundo, unos pocos sonidos percibidos como fonemas invariantes dan lugar a infinitas combinaciones de signos. Pero, como decía Ferdinand de Saussure, «la lengua detesta mantener dos significantes para una sola idea», según un principio de economía comparable, hasta cierto punto, al que selecciona una fórmula para cada nombre propio en una posición del hexámetro. Ahora bien, en el sistema de la lengua el concepto de economía afecta a cada

significante y el de extensión a los miembros de la clase que el signo representa. Cada signo remite a un número indeterminado de cosas de la misma especie como si fuera el conjunto de todos sus miembros, vale por la totalidad de una clase. Saussure comparaba la ciencia económica con la lingüística en base a la noción de valor, que en ambas ciencias establece «un sistema de equivalencia entre cosas de órdenes diferentes». La economía tiende a comparar un sinfín de mercancías con un solo patrón de referencia monetario; el sistema de la lengua, en cambio, se caracteriza por su gran «diversidad de términos» o valores, toda una red de signos «en estricta dependencia» recíproca. Se diferencia, además, de la economía en que esta remite en última instancia a bienes naturales, mientras que en lingüística, según Saussure, «los datos naturales no tienen lugar alguno», siendo puramente arbitraria la relación entre significante y significado. La noción de valor que la lingüística comparte con la economía parece el divino atributo de un héroe arcaico, pero forzado a la determinación absoluta de un signo particular que se equipara con la totalidad. Instaura el dominio de la desproporción regulada sobre las relaciones de reciprocidad fluctuante.[234] Pero la economía formular del verso arcaico indica que la noción de sistema no se reduce al modelo lingüístico, pese a la tendencia de los teóricos estructuralistas –como Lévi-Strauss– a identificarlos.

Pese a la infinitud de sus posibles combinaciones de signos, la lengua se presenta como un sistema cerrado porque cada uno de sus signos aspira a estar «monetizado» como significante distinto que vale por un significado absoluto. En la práctica, tanto la distinción del significante como la extensión del significado son alcanzables tan solo por la «estricta dependencia» u oposición distintiva entre signos que, al igual que los valores monetarios, se mantienen en continua fluctuación, a expensas de un factor externo que los armonice en un contexto dado. En el sistema formular de la épica, la economía propia del habla se superpone a otros planos de actividad rítmica –gestual y musical– que discurren en paralelo con la emisión de voz y se sitúan a mitad de camino entre la necesidad natural y la convención. El verso cantado o recitado lleva a cabo una reducción de la lengua, una selección de las palabras memorables, para devolverlas a la extensión del auditorio y de la posteridad cargadas de un valor distinto a su significado habitual.

Las palabras corrientes duplican el mundo material en la esfera de la representación, pero dan la espalda a ese ámbito que inauguran, pues su interés está volcado hacia el comercio con las cosas. El verso, en cambio, selecciona entre las palabras aquellas que se ajustan al soporte musical, que ennoblecen la función del sujeto heroico y preservan el pasado legendario. La economía formular del verso épico vuelca toda su atención hacia la clase de los sujetos que ensalza, es decir, lleva a cabo la extensión efectiva de la voz hacia un ámbito trascendental que el signo lingüístico da meramente por supuesto, pero no se detiene a justificar. Por un lado, el discurrir ilimitado del lenguaje en paralelo con el mundo obliga a cuestionar el ámbito de aplicación de cada concepto; por otro, el sistema formular de la tradición oral que describe Parry exige ajustar el pensamiento al soporte musical que selecciona lo que debe ser cantado. Se trata de dos exigencias de abstracción o de generalidad que se juntan en el canto sin coincidir en sus propósitos, porque el ámbito preciso de la significación y el entusiasmo poético no deben ser confundidos. ¿Qué relación guarda la economía formular del canto con la extensio lógica que define el ámbito de aplicación de un concepto? ¿Cuál es el papel de una y otra en la economía general del mundo antiguo?

Oīkos es «habitación» o «morada», pero alcanza a designar la casa poderosa con sus bienes hereditarios; con sus hombres y mujeres, hijos, criados y esclavos; con sus dependencias y sus aledaños, silos de almacenamiento, establos, rediles, rebaños y dominios rústicos que aportan materia prima, el cereal y el vino, las pieles y la carne. Tras la primitiva autarquía campesina, el oīkos se amplía con extensiones más allá del límite de la propiedad familiar en forma de monturas y de carros, de naves que portan vasijas, metales, armas y otras manufacturas. El fortalecimiento de la casa y del linaje se logra por medio del comercio, de alianzas y guerras de conquista, hasta el límite de sus posibilidades de crecimiento, sin otra ley que la participación jerarquizada de la riqueza y el equilibrio en relación con otras casas poderosas, tribus o naciones vecinas. La riqueza se asocia al sujeto regio exactamente igual que el epíteto glorioso o divino al nombre del héroe: son atributos intercambiables, tanto más valiosos cuanto aplicables a un sujeto eminente u otro. El ánax («amo», «señor», «jefe») o el basileús («rey», «soberano», «cabeza de familia») aspiran a ser reconocidos por su linaje, por sus hechos de guerra, por su aportación al gobierno de la

ciudad, por su participación en los juegos, en los sagrados himnos corales, en los certámenes de teatro. La propiedad de bienes numerosos comporta la noción inmediata de la superioridad, pero esta no se sostiene fuera de un intercambio de límites imprecisos ni se confirma como aretḗ *sin la fama imperecedera que proporciona el canto. En cierto modo, el encomio que mitifica el linaje funciona como operador lógico que totaliza para la posteridad la extensión incierta del comercio y de los conflictos bélicos.*

En el mundo griego antiguo, el verso de tradición oral forma parte del circuito de intercambio de bienes, su economía formular es una extensión cabal de la economía política.[235] El canto circula como valor regio, ágalma o mercancía preciosa que viaja de un lado a otro del Egeo –tal como pretendía Píndaro–, cuyos beneficios alcanzan a todos aquellos que comprenden su lengua y acaso más allá. Conocer las fábulas que transmite, distinguir los diversos dialectos regionales, danzar sobre sus fórmulas métricas, son modos de afirmar el vínculo entre ciudades-estado, de participar en la koinḗ panhelena. En las colonias fronterizas, los poemas épicos debieron de funcionar como memoria del vínculo con la metrópolis, aunque integrasen influjos de las culturas vecinas e incluso enemigas. La fama de los nombres encuentra resistencia en las fronteras de expansión de la lengua, pero las formas musicales ejercen su fascinación de una cultura a otra como si fueran preciados metales.

Gernet explica que ágalma es el signo de riqueza «premonetario» por excelencia: trípode, copa, anillo, collar, arma o vestido lujoso, cuya posesión –especialmente cuando los objetos son de oro u otro metal precioso– tiene en el mito un significado mágico asociado con la realeza.[236] A veces los agálmata deben ser sacrificados en ofrenda apotropaica, con el fin de alejar una amenaza oracular, como en la leyenda del anillo de Polícrates transmitida por Heródoto.[237] Su poder expresa entonces cierta desproporción fabulosa que escapa a la equivalencia buscada en los intercambios comerciales. Gernet piensa que esa «irracionalidad» se perpetúa en el carácter abstracto de la moneda.[238] Aunque representen un valor sagrado comparable al ágalma y aspiren al intercambio con los bienes más preciados, las proporciones del canto se oponen a la desmesura de la riqueza fabulosa, que la acuñación de moneda hace materialmente

concebible. La moneda transforma en objeto tangible un aspecto inaprensible del mito. Cumple, en relación con el canto que asegura la fama, una función simbólica comparable a la del delirio dionisiaco en oposición al orden apolíneo. El exceso orgiástico proporciona a las clases populares un beneficio que oscuramente se iguala con la riqueza ilimitada de los tiranos. El encomio poético, por su parte, sirviéndose del poder testimonial de la escritura, ensalza el linaje asignándole un origen mítico y aspira a restablecer la equivalencia entre el canto y un valor de cambio considerable. Como explica Svenbro, la «musa venal» de los compositores de odas corales –Simónides o Píndaro– se midió orgullosamente con la riqueza de los más poderosos. El poeta coral no podía contentarse con reglas contractuales comparables a las de otros artesanos.[239]

Contrastan con esa venalidad explícita de la lírica coral las maneras indirectas que empleaba el antiguo aedo, que hallaba un medio de hacerse valer incluyendo la pintura de su oficio en el curso de la fábula heroica, reclamando la complicidad de su auditorio. El escudo de varios metales fabricado por Hefesto para Aquiles, símbolo del canto que encierra la descripción de sus propias funciones, condensa todos los significados –religioso, político, económico y estético– del ágalma. En contrapartida, la oda coral compuesta por escrito cede a la racionalidad aparente de la riqueza monetizada –que, tras la imagen visible y tangible del metal, encubre la desmesura– una parte de la irracionalidad de la Musa arcaica, a cambio no solo de una cantidad significativa de talentos de plata, sino también de la posibilidad de convertir en valor supremo una versión particular y sesgada del mito. Esta cesión a una racionalidad que pretende hacer pasar la desproporción por equivalencia es correlato de la sustitución de la música por la escritura como soporte poético. El poeta coral no reclama contrato semejante al del artesano común porque el poema mismo legitima por escrito los términos esenciales del acuerdo: su aspiración a la gloria a cambio de la divinización de un linaje. Para que el mérito ensalzado se haga público y aspire a la extensión de la fama es preciso poner en juego la parte musical en el coro ciudadano. Pero la música y la danza, que hasta entonces contribuían a hacer patente la presencia de lo divino (a hacer tangibles las fuerzas invisibles), comienzan a servir a una lógica distinta, que desplaza indefinidamente los límites del comercio y de las tierras por

conquistar, a la vez que pretende reducir el origen y el fin de los tiempos –el linaje mítico y la fama imperecedera– al ámbito de lo que puede ser representado por medio de signos visibles.

Consideremos de nuevo la economía formular en el verso de tradición oral: Parry no alude sino indirectamente al papel de la música, pero su oído no pasa por alto el hecho de que en el hexámetro homérico hay más de una forma de recurrencia sonora. Un vistazo a la lista de predicados asociados a la fórmula polýtlās díos Odysseús sugiere la posibilidad de tener en cuenta –además de la conveniencia métrica– el valor fónico que se reitera al final de los primeros hemistiquios, frecuentemente acabados en «e», que parece desempeñar un papel semejante a la rima interna. Parry explica que es producto de las formas verbales usadas habitualmente en dicha posición.[240] El efecto sonoro creado por desinencias verbales o declinaciones que acontecen con frecuencia en determinada posición del verso, añadiendo una sensación rítmica a las funciones morfológicas de tiempo, persona o caso, induce a preguntarse si la recurrencia eufónica pudo en algún momento contribuir a la fijación de las estructuras del lenguaje. Tal vez la desinencia de algunos tiempos verbales adquiriese una significación parecida a «lo que suele sonar en las canciones» o incluso «en mitad de un hexámetro», formas de expresión del pasado legendario.

Lo determinante en la teoría de Parry es su comprensión del hecho de que el lenguaje de la tradición oral se funde en moldes que hacen posible un desarrollo selectivo del pensamiento. La máquina del verso homérico puede ser considerada como un modo particular de creación de lenguaje.[241] Si, por un lado, la economía formular restringe las posibilidades de la dicción, por otro la sonoridad recurrente favorece el hallazgo de imágenes infrecuentes. La idea de que el lenguaje de los poemas homéricos es obra del hexámetro no se reduce al uso reiterado de fórmulas. Combinadas con habilidad, las fórmulas pueden producir nuevas expresiones por atracción sonora o por analogía. Pese a ello, Parry insiste en mantener la tradición oral al margen de la pretensión de originalidad que se desarrollará con la escritura. Tal como nos incita a imaginar el pasado, la pretensión de originalidad por parte de un aedo estaría completamente fuera de lugar y no encontraría en su auditorio más que desdén. Todo en la tradición homérica parece fruto de la

decantación de fórmulas que el aedo utiliza por haberlas oído en boca de otro cantor, de modo que «en ningún momento está en busca de palabras para una idea que nunca antes hubiera encontrado expresión».[242] La tradición limita el margen de intervención personal del aedo a la selección y a la combinación de fórmulas, solamente admite, dice Parry, la posibilidad de «pequeñas modificaciones» o «nuevos arreglos» que no comportan alteraciones importantes.[243] El margen de improvisación dentro del marco de la tradición oral, sin embargo, no debió de ser desdeñable. El sistema de fórmulas es obra de muchas generaciones de cantores, cualquiera de los cuales podía ensayar un giro para ajustar al metro una idea nueva, aunque no resultase fácil obtener el reconocimiento de la audiencia y de otros cantores.[244]

Entre su tesis de 1928 y sus artículos más difundidos, publicados unos años más tarde, Parry parece ponerse cada vez más a menudo en el lugar del cantor individual que ensaya una nueva frase, bajo la constricción de las reglas del oficio: «Si la frase fuese tan buena desde el punto de vista poético y tan métricamente útil que con el tiempo se volviese el mejor modo de expresar cierta idea en una sección dada del verso, y como tal pasase de una generación de poetas a otra, se habría ganado por sí misma un lugar en la dicción oral en cuanto fórmula.»[245] De cualquier manera, el aedo podía hacer gala de su habilidad en el ornamento de los episodios, en la combinación acertada de fórmulas, en la extensión o contracción de los temas, en la dilación o precipitación de los momentos más dramáticos. El canto seguía un patrón general coherente con otros cantos, pero variaba en cada interpretación, conforme el aedo seleccionaba y descartaba versos o pasajes completos que respondían a los patrones heredados.[246]

El poema de tradición oral, en la práctica, debía de estar siempre en trance de mutación. Aun suponiendo que el aedo fuese ajeno a la exigencia de engendrar fórmulas originales o de expresar ideas nuevas, la relación entre economía y extensión propia del sistema formular las debía de provocar de manera automática o inconsciente.[247] Cuando los valores de la lengua se ajustan a la métrica del verso, la supuesta arbitrariedad de la relación entre el sonido y el significado de las palabras –una concepción cuyo objeto es descartar cualquier aspecto material del signo que no responda a

exigencias lógicas– cede paso a la necesidad rítmica condicionada a la vez por la tradición poética y por la experiencia sensorio-motora del cantor, quien no solo influye en el carácter ornamental o eufónico de la expresión, sino que contribuye a sostener el proceso por el cual se decanta lo que Parry llama una «idea esencial». El metro funciona como una suerte de filtro que retiene lo más relevante de la expresión verbal. Una vez establecida una fórmula, el poeta tenderá a no usar otra expresión para expresar la misma idea en la misma sección del verso, pero la fórmula condicionada por la actividad gestual, por la recurrencia rítmica del metro y otras modalidades de atracción sonora establece conexiones asociativas, tanto en el plano de la sonoridad como en el de las imágenes mentales, y da lugar a la afluencia de palabras. En la práctica del cantor épico, lo valioso no es la posibilidad de acuñar ocasionalmente una fórmula, dice Parry, sino la habilidad en el manejo de la técnica de versificación en su conjunto, que funciona como un «molde rítmico del pensamiento».[248] Pero ¿qué significa una «idea esencial» en el contexto del lenguaje homérico? ¿Tiene algo que ver con la definición de la ousía que llegará más tarde? ¿Cabe establecer alguna conexión entre el sistema formular de la épica antigua y los procesos de abstracción del discurso lógico?

La lectura de los trabajos del antropólogo Marcel Jousse vino a reforzar las ideas de Milman Parry acerca del carácter rítmico de la tradición oral.[249] Jousse se apoyaba en la convicción de que todo en el ser humano es gestual, incluso la sensación y los estados de conciencia. La representación es una forma de acción, aunque sea en grado imperceptible o en reposo aparente.[250] De hecho, la alternancia periódica entre actividad y reposo –entre la explosión de energía química, eléctrica o muscular y la inhibición que prepara un nuevo gesto– es una condición esencial del ser vivo. La vida consiste en una infinidad de automatismos reflejos de periodicidad diversa que al interrelacionarse alcanzan un límite de «tensión estática» distinto para cada individuo, como en una suerte de danza compleja.[251] El ritmo orgánico es «dinamógeno», regenerador de la energía que se consume en la sensación. Tanto el aparato fonador como el proceso de audición son manifestaciones de esa actividad rítmica del organismo. La columna de aire expulsado desde los pulmones a través de la laringe y de la cavidad bucal, en su alternancia de esfuerzo y relajación, experimenta de forma natural

una «tendencia hacia el isocronismo».[252] El aprendizaje por medio de la repetición rítmica de gestos y de sonidos está, por tanto, en consonancia con las leyes de la naturaleza.[253] Para Jousse, las imágenes estáticas no existen, todo estado de conciencia es un complejo motriz, desde la sensación visual o auditiva hasta el pensamiento que mimetiza la información que obtiene del exterior. La actividad «fonomimética» del ser humano representa un caso muy particular de la «cinemimética» generalizada en la naturaleza. La boca es un resonador que reproduce la vibración de las cosas. Al contrario que la gesticulación manual, la gesticulación laringo-bucal transmite señas a distancia en la oscuridad y es susceptible de una complejidad extrema de movimientos dentro de su espacio reducido, gracias a lo cual «describe y dibuja» formas como si llevase a cabo una reproducción a escala del mundo exterior. «El hombre ha tomado lo real en sus manos antes de portarlo en su voz.»[254] No hay necesidad de imaginar que el aparato fonador reproduzca semejanzas estáticas: sostiene activamente cierta proporción con las cosas de entorno, en la cual la palabra apoya su derecho a representarlas.

Así pues, la «conveniencia métrica» en el verso homérico se hace eco de la necesidad que afecta a todo organismo. Economía y extensión, las leyes del sistema formular, no derivan simplemente de las estructuras del lenguaje, sino en la medida en que estas se asientan sobre las estructuras dinámicas de la naturaleza. Si la gestualidad rítmica más sencilla y aparente no alcanzase a combinarse con otros ritmos complejos e imperceptibles, quedaría reducida a un automatismo obsesivo, semejante al balanceo de un loco, dice Jousse.[255] Pero la memoria se sostiene sobre «reviviscencias gestuales» que no son meramente reproductoras, sino creadoras, pues combinan de forma selectiva impulsos internos y externos, recorriendo todos los grados posibles entre la gestualidad latente en el organismo y la expresión del pensamiento.[256] Las estructuras del lenguaje no se presentan aisladas, sino que forman parte de un complejo dinámico que Jousse llama «gesto proposicional», una secuencia de acciones en la que vienen a integrarse los signos, las representaciones y las cosas representadas.[257] La lengua misma se forma por un procedimiento comparable al sistema de fórmulas tradicionales del verso homérico, pero mucho más complejo, relacionando «clichés

proposicionales orales» en cuya producción intervienen millones de voces.[258]

Los aedos fueron un gremio especializado en la tarea de seleccionar entre los productos del coro masivo de la tradición oral. Para entender mejor el sentido de esa tarea, consideremos las dos formas de articulación de la sonoridad verbal sobre la sonoridad musical en el marco del hexámetro. Por un lado, el ajuste al metro de los sintagmas básicos –en particular, la fórmula de sujeto compuesta por un nombre y un epítetoy, por otro, el papel de la sonoridad como factor de producción de analogías. El grueso de la tesis doctoral de Parry se dedica a describir el uso formular del epíteto: «El epíteto puede ser definido como una palabra calificativa añadida a un sustantivo sin mediación de la cópula. Por tanto no es necesariamente un adjetivo: puede ser también un sustantivo (ánax, basileús) o una expresión compuesta.»[259] La calificación del sujeto sin mediación de cópula es propia del proceder paratáctico de la expresión del pensamiento antiguo, que progresa por yuxtaposición de ideas, sin necesidad de oraciones subordinadas. Esa forma de predicación genera un vínculo particular entre el nombre propio y la cualidad que se le atribuye.

La gramática confirma que el epíteto implica un matiz distinto del adjetivo que se predica por medio de la cópula.[260] Si decimos «su piel es blanca», el adjetivo se atribuye al sujeto como propiedad compartida con otros sujetos de su misma especie. La clase de los que tienen la piel blanca se distingue de las clases de los que tienen otro color de piel, el epíteto afirma su singularidad en relación con ellas; aunque el color de piel no sea exactamente blanco, su calificación como tal basta para distinguirlo y clasificarlo. La predicación de una cualidad por medio de la cópula implica la posibilidad de clasificar y distinguir entre géneros y especies. Definido de esta forma, el sujeto queda atrapado en una red lógica, como sumido en la extensión helada de lo genérico. Al decir en cambio «su blanca piel», estamos haciendo un uso «poético» del adjetivo por el cual el sujeto –la piel de alguien– se individualiza, se funde con el adjetivo que lo singulariza. Al mismo tiempo, el campo semántico del epíteto se amplía, asume –en nuestro ejemplo– todas las cualidades de lo blanco, de la nieve, del frío, de lo intangible, de lo impoluto, de la pureza, de lo luminoso. La evaluación de la

imagen sensorial pasa a primer plano y oscila en todo el espectro de sus posibilidades. El epíteto no solo se funde con el sujeto, sino que lo aísla de los otros sujetos de su especie, lo convierte en cualidad absoluta, lo cubre por entero como la sábana cubre a un fantasma en la representación popular.

Ahora bien, todo ello, como señala Parry, es un efecto de estilo que solo se hace posible con el hábito de la escritura. El epíteto antepuesto resulta emotivo y subjetivo porque altera en la soledad del escritorio la norma de la predicación copulativa, cuyo primer cometido es designar o describir. Sin intervención de las letras, la información verbal cristaliza en una forma de expresión duradera exclusivamente a través del sonido, y no puede sostener más efecto de estilo que el que contribuya a asegurar la transmisión. El factor puramente mimético, rítmico, pasa en este caso a primer plano, incluso por delante de la sensación descrita. El uso literario del epíteto plantea una posibilidad electiva frente al hábito de la predicación según la trama común de géneros y especies. En el sistema formular de la tradición oral, en cambio, la sensación que expresa el epíteto es un fantasma que se desvanece, la extensión de su ámbito de predicación no está delimitada. Si un aedo canta: «la de blancos brazos», es para hacer sitio en el verso a la aparición de una diosa, o bien de una heroína comparable en hermosura y nobleza.[261]

Los epítetos formulares más frecuentes en Homero se asocian con nombres propios de héroes o de dioses. Parry comienza por distinguir el epíteto particularizado, que concierne a la acción inmediata, del ornamental, que no guarda relación con las ideas expresadas en su contexto.[262] Ajeno a la intriga y condicionado por la conveniencia métrica, el epíteto ornamental en Homero genera una estética que difiere notablemente del estilo literario. En la épica posterior, el uso de epítetos se reduce, o bien es un artificio de estilo independiente de la conveniencia métrica. El nombre de Ulises, por ejemplo, aparece en Homero asociado a un epíteto con una frecuencia siete veces mayor de lo que lo hace el de Jasón en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas. En la Eneida de Virgilio, el nombre del protagonista va acompañado de un epíteto con mayor frecuencia –la mitad de las veces que en Homero–, pero Virgilio busca ante todo la originalidad en la elección de sus epítetos.[263]

En la Ilíada y en la Odisea, en cambio, la mayoría de los epítetos son ornamentales. Salvo raras excepciones, el mismo epíteto es utilizado cada vez que se necesita una fórmula de determinada longitud. El nombre propio tiene un valor métrico determinado y el epíteto varía dependiendo de la longitud de la fórmula necesaria. Por otro lado, el mismo epíteto puede ser aplicado a todos los héroes cuyo nombre tenga el mismo valor métrico, de manera que los nombres de los héroes giran como candidatos en torno a un calificativo que los hace encajar en una sección del verso y que adquiere valor genérico. La mayor parte de los epítetos aplicados a los dioses son, al contrario, distintivos.[264] Se diría que los dioses no se avienen a compartir fórmulas de calificación, en tanto que los hombres que aspiran a ser ensalzados por sus hazañas compiten por un sistema de valoración que los haga comparables a los dioses. Parry comprueba estadísticamente la tendencia al predominio del epíteto genérico en detrimento del distintivo en los poemas de Homero.[265] Se trata de un modo de predicación que ni es relevante respecto de la acción ni define una característica que distinga a un héroe de otro, «sino solo la característica que le hace ser un héroe».[266]

Entre los epítetos que califican a un héroe como sujeto singular es habitual el patronímico que alude a su linaje.[267] Parry no se detiene a comentar este caso, que sin duda resulta obvio: el nombre del linaje paterno precisa, igual que nuestros apellidos, el nombre propio del héroe, que debe rendir tributo a la casa familiar y prolongar su renombre. Tiene un sentido social impuesto por la costumbre y no ejemplifica la tendencia propia del sistema formular. Centrándonos en los epítetos ornamentales, destacan por su frecuencia el de Aquiles, llamado a menudo podárkēs, «de pies ligeros», y el de Ulises, que es polýtlās, «muy sufrido», o polýmētis, «de variado ingenio». Estos epítetos asignan a los héroes principales su espacio propio –su carácter reconocible– en la tradición oral y la posición habitual de sus nombres en el hexámetro. Pero el fenómeno que realmente llama la atención es la proliferación de epítetos ornamentales que expresan valores o cualidades abstractas, físicas y morales, atribuibles a más de un sujeto, tales como: díos, «divino»; megalḗtoros, «de ánimo valeroso»; amȳ́mōn, «irreprochable»; theoeidḗs, «semejante a un dios»; daī́phrōn, «prudente»;[268] y algunos menos abstractos, como ánax andrón, «jefe

de hombres».[269] Son atribuidos a diversos héroes, hasta en ocasiones en que su conveniencia resulta dudosa desde el punto de vista de la significación. Si Homero utiliza el apelativo «divino» en la Odisea para referirse incluso al porquero Eumeo, no solo es porque este fuera descendiente de reyes, sino sobre todo, dice Parry, porque vivió en la época heroica, compartiendo casa y comida con los mejores; y sobre todo porque díos es el único epíteto útil para construir la fórmula con su nombre en el lugar deseado del verso.[270] El valor genérico del epíteto ornamental, en consecuencia, no solamente viene dado por la cualidad física y moral que distingue a los mejores, sino por su forma de inserción en el poema épico. Con el encarecimiento de una casta de héroes semidivinos, el poema amplía la extensio lógica del atributo hacia un horizonte imaginario. La esfera de la fantasía gira sobre la reiteración de las fórmulas. La intensificación de las cualidades del sujeto heroico asocia una noción abstracta a las fórmulas métricas precisas.

El análisis estadístico de Parry permite observar cierta gradación entre los epítetos más usuales en Homero: primero, el patronímico que extiende entre los hombres la gloria del linaje; en segundo lugar, el epíteto ornamental distintivo, compartido con los dioses por los héroes más relevantes; finalmente, el epíteto ornamental genérico, compartido entre los héroes sublimes y también con algún hombre común, como el porquero Eumeo, que acoge a Ulises disfrazado de mendigo y le ayuda luego a acabar con los pretendientes. El predominio del epíteto genérico expresa la tendencia a divinizar a todos los sujetos que intervienen en el canto y va de par con un cierto grado creciente de abstracción del lenguaje heroico.[271] Los epítetos ornamentales en las fórmulas del verso homérico parecen querer tender un puente entre los dioses y los hombres. A un panteón antropomorfo donde los dioses fabulan intrigas hogareñas corresponde un modo de participación de los hombres en lo divino, a través del canto inspirado por la Musa.[272] La relación de reciprocidad entre la extensión del sistema formular –la forma interna del canto– y la esfera de la fabulación –que funciona como su «contenido»– garantiza, cual si fuera un juego de poleas o de engranajes, la proyección del poema a lo largo del tiempo. La extensión de la fantasía dinamiza la extensión material del canto hasta alcanzar la dimensión que lo preserva como monumento. Este mecanismo de trascendencia en dos sentidos –

hacia un más allá del tiempo y a lo largo del tiempo– es producto del ajuste de la frase a la conveniencia métrica. El carácter abstracto de la fabulación viene a compensar la sujeción al soporte concreto del sistema formular y de la música que le sirve de vehículo. La lógica poético-musical viene a restaurar de este modo la reciprocidad mítica: la forma del sistema condicionado por la conveniencia métrica no guarda una relación sistemática con su contenido, que preserva la mayor movilidad entre diversos planos de abstracción o entre lo divino y lo humano.

Resulta interesante poner estos hechos en correlación con otro aspecto importante de la teoría de Milman Parry: la pérdida de significación que afecta a los epítetos ornamentales. Un epíteto debió de pasar por un lento proceso de depuración hasta hacerse meramente ornamental, partiendo de su significado inicialmente particularizado. Tal depuración solamente pudo ser fruto de una actividad inconsciente y colectiva que habría proporcionado «unidad de estilo» a los poemas homéricos, aunque por causas muy distintas de las que defienden los unitaristas, defensores del genio singular de Homero.[273] Parry parece, de todos modos, convencido de que el sistema de versificación de la tradición oral conserva buena parte de su carácter incluso tras ser fijado por escrito. El lector moderno que se acerca por vez primera a Homero revive un proceso parecido a la evolución de los epítetos durante los siglos previos a la fijación de los poemas: guiado por los hábitos de lectura, les concede inicialmente un sentido particularizado; solo cuando su significación no parezca lógica, considerará por vez primera la posibilidad de un sentido distinto, puramente ornamental; la repetición continua de los mismos epítetos acabará por producir en él una especie de «indiferencia» hacia su sentido particular. En base a la frecuencia de las fórmulas percibidas como evento periódico, superpuesta a los patrones regularmente reiterados del metro, Parry admite cierta continuidad entre el oyente de la tradición oral y el lector moderno, como si el sistema formular, una vez que garantiza el comercio imaginario entre héroes y dioses, tendiese a generar periodicidad en sus distintos órdenes de extensión real: en el metro dentro del verso, en los episodios condicionados por la intervención recurrente de los héroes, en las generaciones sucesivas de receptores.

La descripción de la evolución del sentido de los epítetos en el curso de la lectura nos proporciona una explicación de cómo entiende Parry la «idea esencial» expresada por la fórmula métrica: «Un epíteto no es ornamental en sí mismo, cualquiera que sea su significación: solo a fuerza de ser usado una y otra vez con un sustantivo o grupo de sustantivos adquiere esa cualidad. Se vuelve ornamental cuando su significación pierde todo valor propio y se implica tanto en la idea del sustantivo que ambos ya no pueden separarse. El epíteto fijo añade entonces a la combinación de sustantivo y epíteto un elemento de nobleza y grandeza, pero nada más que eso. Su único efecto es formar con su sustantivo una expresión heroica de la idea de tal sustantivo. Conforme se hace consciente de ello, el lector adquiere cierta insensibilidad hacia cualquier posible sentido particularizado del epíteto, y esa insensibilidad se convierte en parte integrante de su comprensión del estilo homérico.»[274]

Las implicaciones de este pasaje son numerosas. En primer lugar, Parry pone entre paréntesis el hecho mismo de la lectura y contempla el texto homérico como si se hallase ante el aedo que cantó hace milenios. Toda lectura encubre, incluso cuando es solitaria y silenciosa, una voz interior que enlaza con la tradición oral milenaria, no solo porque los músculos de la fonación actúan imperceptiblemente mientras leemos, sino porque el texto que palpita ante los ojos alude a la masa de voces ausentes de la que proviene. El joven Milman Parry, lector de Homero en las primeras décadas del siglo XX, marcadas por la difusión de las ondas de radio a larga distancia, recobra una noción de la lectura en voz alta que estuvo activa hasta mucho después de Homero, pero se apagó en el silencio de las bibliotecas: Parry «escucha con los ojos», como decía Quevedo.[275] Nos hace sentir la necesidad de percibir las recurrencias sonoras como condición para la comprensión del sentido profundo –y no solo de la unidad de estilo– de los poemas homéricos.

En segundo lugar, la idea de la indiferencia del lector hacia los epítetos frecuentemente repetidos, de la fusión de los componentes del sintagma nominal ante sus ojos y de su elevación hacia la esfera de la grandeza heroica según progresa en la lectura, conlleva un concepto del verso épico como escena para la representación del

pasado legendario. El epíteto fundido con el nombre se vuelve lugar común, tópos al que la pérdida de significación convierte en terreno allanado para la celebración de los héroes reconocidos en el ámbito panheleno, semejante al ágora en el centro de la ciudad o a la orquesta al frente de la escena, espacios donde evoluciona el coro. Una noble función de soporte escénico compensa, pues, la pérdida de significación particular del epíteto ornamental. Lo que llamamos pérdida desde el punto de vista de la significación es, desde otro punto de vista, una cualidad positiva, porque la fusión con el epíteto ornamental permite al nombre propio encajar en el verso heroico y ser ensalzado por medio del canto. La pérdida de significación conlleva una ganancia sonora que tiene un valor apreciable en el circuito de intercambios económicos del mundo antiguo. Parece un caso particular de los procesos de destrucción del lenguaje que algunos teóricos consideran indispensables para su equilibrio como sistema.

El papel de las pérdidas en la evolución de las lenguas fue estudiado por los lingüistas polacos de la llamada escuela de Kazán, a los que Saussure reconoció como antecesores y sobre los que él mismo ejerció también algún influjo. Jan Baudouin de Courtenay fue el primero en considerar «el olvido y la incomprensión como factores productivos, positivos, impulsos verdaderamente innovadores, pues favorecen la formación inconsciente de síntesis en nuevas direcciones».[276] Su discípulo Mikolaj Kruszewski, convencido de que toda alteración en el lenguaje es temporal y conduce finalmente a «una magnífica constelación de orden y regularidad», desarrolló su concepto de la «reintegración» que sigue a una «disrupción» producida por degeneración fonética o morfológica, por introducción de préstamos o de palabras provenientes de un estadio anterior de la lengua.[277] Tales «factores de destrucción» del sistema son en realidad «altamente benéficos», porque proporcionan materiales renovados para hacer frente a la desproporción entre la masa siempre en aumento de ideas y la escasez de palabras.[278] Kruszewski elaboró algunos de los conceptos medulares de la lingüística estructural, en particular la idea de que en el lenguaje se enfrentan dos tendencias básicas: la fuerza creadora o de producción que, por medio de «asociaciones de semejanza», da origen a términos nuevos; y la fuerza conservadora o de reproducción, que les proporciona significado estableciendo

«asociaciones de contigüidad» que se amplían con el uso.[279] En ese proceso de asociaciones por semejanza y por contigüidad, las palabras se deterioran necesariamente: «cuanto más amplio sea el uso de una palabra dada, menos contenido tendrá. Puesto que constituye un miembro de numerosas y muy variadas series, y pierde su coloración constante y definida, tomando a cada paso la coloración de nuevos compañeros de viaje, la palabra no puede ser estable en el lenguaje».[280] Su forma y su significación fluctúan como la moneda en el mercado de valores. En el caso de la fórmula con epíteto ornamental, tal como la describe Parry, sin embargo, se diría que sucede exactamente lo contrario: cuanto más se desgasta su significación, más estabilidad adquiere, llegando a usarse incluso cuando su significado resulta dudoso. Eso indica que la fórmula del verso homérico obedece a razones extralingüísticas que armonizan sus funciones en el conjunto del poema. El lenguaje mismo dispone, según Kruszewski, de recursos que le permiten regenerar su «totalidad armónica», en un sentido de «adaptación mutua y equilibrio» que no puede ser confundido con la práctica musical.[281]

Saussure no andaba muy lejos de la concepción de sus colegas de la Universidad de Kazán, cuando hablaba del «signo cero» –la ausencia de declinación de un caso, por ejemplo– y decía que «la lengua es un mecanismo que continúa funcionando pese al deterioro que se le hace sufrir».[282] La pérdida de un rasgo distintivo por degeneración del habla se convierte en valor significante. En líneas generales, vemos que hay dos tipos de pérdida en el lenguaje: por un lado, la que resulta del uso que provoca alteraciones que acaban por reintegrarse en el sistema; por otro, la pérdida de información sonora despreciable que comporta la selección reiterada de lo que suena «aproximadamente igual», según expresión de Kruszewski. Saussure dice lo mismo con otros términos que aclaran el modelo epistemológico que gobierna su concepción del signo: «ninguna demostración es posible sin una simplificación convencional de los datos».[283] En el proceso de selección de los rasgos distintivos se descarta lo que no es identificable como operador lógico: el sonido complejo, la variación poco perceptible del sonido vocal; pero una pronunciación azarosa puede a su vez convertirse en idiófono o en alófono y ser finalmente aceptada como norma por semejanza con otras palabras. La destrucción de información, en suma, forma parte intrínseca del lenguaje, ya sea fruto de un proceso de alteraciones

que se reintegran en el sistema o de la convención arbitraria.

En la medida en que identifica lo que puede ser calificado de divino, la fórmula homérica funciona también como operador lógico, pero la pérdida que sufre en calidad de signo no deja un resto despreciable, sino todo lo contrario, y en consecuencia podemos decir que invierte el sentido de la destrucción que acontece en el lenguaje. Pone en primer plano la sonoridad y deja atrás la significación habitual, pero produce el sentido global de lo heroico, no un «signo cero» degenerado oponible a otro signo, sino un sistema artístico distinto del sistema de la lengua, un ámbito de fabulación con el que la lengua interactúa en paralelo. La fórmula épica funde, en realidad, los dos procesos de pérdida propios del habla: el desgaste debido al uso y la selección por convención. Sublima el signo que se presta a perder significación, ensalza un significante liberado de la sumisión al significado. Obedece a una exigencia extralingüística y, sin embargo, actúa sobre el lenguaje, reevalúa sus formas. Es a la vez lenguaje y algo distinto del lenguaje. Señala el margen irracional de la fabulación, la región brumosa en que los dioses «se sustraen». Marca el origen de los tiempos con un hito más allá del cual no podemos remontar y, por otro lado, autoriza la extensión de la fama de los héroes. A partir de un tempo determinado en la ejecución del canto, la Musa que inspira al aedo vuela al encuentro de «los hombres futuros», temporaliza el curso del devenir para incluirnos en el coro ancestral. El tempo musical mantiene con el curso del tiempo una especie de relación cuántica que armoniza dos órdenes desproporcionados en extremo: el orden de la experiencia pasajera y el orden de lo eterno. El lenguaje por sí solo no totaliza su sistema, que incesantemente degenera y se reproduce. La armonía entre órdenes desproporcionados es esencialmente alógica, porque el lenguaje exige apartar de su consideración los hechos que la producen. La fórmula ornamental sometida a conveniencia métrica cumple, en cambio, una función literalmente «mito-lógica»: establece la conexión entre la primitiva poesía cantada y las formas de discurso racional para las que el relato épico sirve de molde. Con ayuda de la música lleva a cabo una sublimación de la identidad del sujeto heroico que sostiene cierto parentesco problemático con las estructuras del lenguaje reforzadas por la escritura.

En las notas manuscritas de los cursos que dictó en la Universidad de Ginebra entre 1907 y 1911, Saussure comparaba el fonema y su representación gráfica con un «ser mitológico».[284] La escritura contribuye a sostener la ficción de una identidad del signo que preexiste a toda realización, en una esfera ajena a la realidad sonora del habla. En ese sentido, la lengua parece provenir de un decreto divino y guarda una relación permanente con la función fabuladora. Pero lo cierto es que, por otra parte, como dice Saussure, «no hay hecho lingüístico independiente de una materia sonora recortada en elementos significativos».[285] La operación de «corte» de los signos lingüísticos comienza por su realización sonora y se completa con la posibilidad de repetir de manera aproximada los gestos de la fonación y las cualidades del sonido almacenados en la memoria, una suerte de danza ejecutada en el reducto bucofaríngeo, tal como describe Jousse. Sin embargo, concedemos al signo un valor de entidad abstracta fundado en la identificación de sus realizaciones posibles.[286] El modelo de la lingüística estructural es claramente económico: «la noción de identidad se confunde con la de valor y recíprocamente».[287] En esto coinciden perfectamente los caracteres respectivos del signo y del héroe encarecido por su valor en la batalla. El signo lingüístico tiene que venir igualmente avalado por el prestigio del asentimiento colectivo y provocar, en cierto modo, la sumisión del hablante. Es mensajero de la palabra de Zeus, rumor del viento en las ramas del roble sagrado, fugaz indicio sonoro que anuncia la posibilidad del fuego celeste, como la imagen del caduceo o la moneda impresa con el sello real. La abstracción que conlleva todo signo es un valor mítico comparable al del ágalma primitivo. Resulta inevitable pensar que hay cierta correspondencia entre la identidad del signo reforzada por la letra y la fórmula del sujeto heroico acuñada con ayuda del metro.[288] Ambos responden a una misma lógica de dos caras, propia de la palabra, que en un caso se orienta hacia el intercambio de valores simbólicos y en otro le vuelve la espalda, porque la voz humana puede optar por hablar, alzar el canto o refugiarse en el silencio. Tras su pérdida de significación, la fórmula de sujeto con epíteto ornamental genérico encubre una operación lógica inaugural de la que se beneficia el lenguaje mismo: las Musas ensalzan el carácter divino de algo que no percibimos, en lo que debemos confiar. Parece lícito preguntar, entonces, si hay alguna suerte de recurrencia musical en el signo lingüístico que enlaza la «imagen acústica» de una palabra con el

concepto.[289] El sistema de la lengua no condiciona la economía ni la extensión propias del sistema formular de Homero. Sin embargo cabe sospechar que lo contrario sea cierto, que el discurso herede una función lógica de la tradición poético-musical.

El rápido influjo de la teoría formular tras la temprana muerte accidental de Milman Parry fue seguido, unas décadas después, de un reflujo deseoso de recuperar para Homero el prestigio del genio literario. En nuestros días se tiende a relativizar las aportaciones del helenista norteamericano, sin haber extraído todas sus consecuencias teóricas. A lo largo de sus trabajos, Parry volvió una y otra vez sobre el mismo punto, consciente de que había llegado a rozar la «idea esencial»: «el epíteto ornamental no tiene una existencia independiente. Es uno con el nombre, con el cual se ha fundido por el uso repetido, y la fórmula nombre-epíteto resultante constituye una unidad de pensamiento diferente de la del simple nombre solo por una cualidad añadida de nobleza épica».[290] El epíteto proporciona al nombre propio movilidad en la extensión del canto, ocasiones para ser ensalzado, para extender sus parlamentos, para que se insinúe, como perfil de estatua arcaica, el esbozo de su psicología primaria. El nombre que llamamos propio se suele aplicar a muchos sujetos, necesita el apellido para distinguirse precariamente y solo adquiere singularidad en un contexto familiar. Por el contrario, los nombres propios de los héroes principales de la Ilíada y de la Odisea preservan un resplandor imperecedero precisamente porque se han convertido en un valor intercambiable, desde el punto de vista métrico, en relación con un epíteto fijo tan recurrente como díos. Alcanzan su destino singular en el seno de una comunidad celebrada por el común de los mortales.

Por su movilidad como procedimiento de atribución, la fórmula homérica es hasta cierto punto comparable con los conmutadores enunciativos que permiten desplazar la función de sujeto y los indicadores de espacio o de tiempo que con él forman cierta unidad de acción. Las partículas llamadas por Roman Jakobson «shifters» –en francés «embrayeurs», términos que traducimos por «conmutadores enunciativos»– son los pronombres personales, los adverbios de lugar y de tiempo y las desinencias verbales que se caracterizan por conmutar su valor cambiando de referente según el plano de enunciación, pudiendo aludir a la situación actual o a un

hecho distante. Funcionan como indicadores que singularizan el sujeto y precisan su campo de acción, pero a la vez tienen un significado genérico, aplicable a cualquier sujeto, a cualquier tiempo o lugar. Según Jakobson, los «shifters» de sujeto representan un problema muy particular del lenguaje, reflejado en el ejemplo del niño que no entiende que otra persona diga «yo».[291] La fórmula homérica de sujeto con epíteto ornamental resuelve esa perplejidad a través de un sistema elaborado por generaciones de cantores, el arte poético-musical guía rítmicamente al niño, que no comprende las paradojas de la identidad subjetiva, hacia la participación comunitaria en lo divino. Sitúa al sujeto en una dimensión temporal legendaria que integra en su onda sonora a los héroes del pasado remoto, al auditorio presente y a «los hombres futuros» cuya experiencia estética renovada ha de ampliar indefinidamente el radio de acción del coro primitivo. Los papeles de Milman Parry tienen implicaciones teóricas de interés para el filósofo: el personaje heroico sujeto a conveniencia métrica en los versos de Homero es la primera formulación de la idea de sujeto trascendental.[292]

LA EXTENSIÓN METAFÓRICA

En los poemas de Homero hay otra clase de fórmulas que debemos considerar con detenimiento. La pérdida de significado en las fórmulas de sujeto con epíteto ornamental, que resulta de la exigencia métrica, cumple en el nivel de los contenidos una función estructural precisa, pues reitera la referencia al origen de la leyenda o al tiempo inmemorial, umbral que separa lo divino de lo humano. Las fórmulas que juntan un epíteto metafórico a un nombre común, en cambio, no pierden significación del mismo modo ni establecen marca tan definitiva. Dan lugar a imágenes seductoras que parecen reclamar para Homero el lauro de la originalidad poética. Parry subraya la frecuencia de expresiones como «palabras aladas» (épea pteróenta), usada por Homero 123 veces. «Aurora de dedos de rosa» (rhododáktylos Ēṓs) vuelve 27 veces a lo largo de los poemas para señalar el comienzo de una jornada de la que se esperan nuevas y tremendas peripecias. La tesis de Parry es que la función de estas metáforas consistía simplemente en responder a las necesidades más recurrentes de la frase narrativa: no significan estrictamente otra cosa que «dijo» o «al día siguiente», por medio de paráfrasis que ayudan a ajustar la medida del verso a lo que se requiere en cada ocasión. Aportan, no obstante, imágenes de una calidad primigenia que todavía resultan admirables después de muchos siglos de literatura, lo cual incita a investigar el estilo de pensamiento que las produce. Homero utiliza pocas metáforas, en comparación con la literatura moderna y contemporánea, su rasgo más característico es el estilo directo, concentrado e intenso. Pero, tal como señala Cedric H. Whitman, todo su lenguaje resulta en cierto modo figurado, porque el sistema formular hace funcionar el poema épico en su conjunto como «imagen» artística, de la cual la metáfora propiamente dicha no es sino un procedimiento particular.[293]

La belleza y la adecuación de las metáforas fueron algunas de las razones que indujeron a Aristóteles a situar a Homero por encima de todos los poetas. Los partidarios de la teoría unitarista se apoyan en ellas y en la concepción estructurada de la Ilíada y la Odisea para descartar que fueran obra de un autor distinto a un supremo genio de las letras. Parry insiste, al contrario, en que la gracia leve y

precisa que las caracteriza proviene de su decantación a través de muchas generaciones. Aquellas cualidades que nosotros percibimos como acierto conmovedor no podían significar lo mismo para el oyente acostumbrado a escucharlas. Su efecto es comparable, dice Parry, al de las fórmulas rituales.[294] Responden a exigencias de construcción del verso, antes que a un propósito de originalidad puesto al servicio de las semejanzas, como pretendía Aristóteles, quien atribuyó a Homero una lógica ajena a la poesía de transmisión oral. «Lo más importante con mucho es saber utilizar la metáfora. Porque es lo único que no se puede tomar de otro y es seña de un don natural; pues metaforizar bien es ver bien lo semejante», dice Aristóteles en su Poética. Y en la Retórica añade: «La claridad, lo agradable y la rareza son las cualidades principales de la metáfora; y el talento para la metáfora no se puede tomar de otro.»[295] La comprensión adecuada de las semejanzas aparentes o encubiertas requiere el genio de un poeta singular y hace de las metáforas el factor principal en la creación poética. Parry explica por qué las virtudes de la metáfora tradicional obedecen a razones muy distintas de las que esgrime el Estagirita. Artículo tras artículo, fue arriesgando pasos en la descripción de las fórmulas y de la mentalidad que comportan. Haciendo la recensión de los materiales de que disponían los aedos para complacer a su audiencia, dice un lustro después de su tesis doctoral parisina: «Para dar forma a ese modelo de pensamiento heroico, tenían los viejos relatos heredados a través del tiempo, y también un ritmo para contarlos, y las palabras y las frases adecuadas para hacerlo. La hechura de su dicción era obra de incontables poetas y de muchas generaciones que en su tiempo dieron con la palabra o con la frase heroica para cada pensamiento, y cada una de esas palabras era sagrada, dulce y maravillosa, y nadie podía pensar en cambiarla intencionadamente.»[296] El homerista norteamericano empieza así a dar por sentado que, tras la conveniencia métrica, hay una tradición rítmica que permite escandir los relatos antiguos y convertir en objeto de culto sagrado no solo la figura del héroe singular, sino la palabra misma, pulida por generaciones de cantores. En su mente parece establecida la idea de que los ritmos tradicionales permitieron llevar a cabo la depuración del lenguaje que se preserva en el épos.

Intentemos hacernos una idea de cómo afecta el ritmo a la

construcción de una fórmula metafórica. El metro dactílico condiciona los lugares del hexámetro en que puede ser usada una fórmula de determinada longitud. La selección de las palabras precisas llegaba probablemente tras numerosos ensayos en torno a las posiciones del verso en que solía hacerse patente la necesidad de una función enunciativa. El hallazgo afortunado de un cantor vendría a dar solución a la necesidad compartida por todo un gremio, cuyo reconocimiento debía de realimentarse con el favor del público. Las palabras que encajan en el ritmo, en un lugar preciso del hexámetro, obedecen a leyes de conexión y asociación propiamente lingüísticas, pero en la práctica de los aedos el ajuste rítmico es condición previa a la exigencia de sentido. Lejos de limitar las posibilidades de la significación, este hecho favorece la selección de una forma de decir inusual. La traslación metafórica se hace necesaria cuando la forma usual de decir algo no se ajusta al ritmo general de la dicción, al intervalo métrico que hay que llenar y al sentido de nobleza que se exige de la expresión poética. Entonces intervienen las asociaciones verbales encadenando sentidos posibles, estableciendo correspondencias entre las que destaca la imagen más adecuada, como si los significados respondiesen a una selección de frecuencias inaudibles.

La imagen metafórica arrastra consigo connotaciones más o menos vagas. Aunque su uso reiterado incite a pasarlas por alto, pueden cobrar relieve si el contexto o la interpretación del cantor reclaman algún matiz. El análisis literario nos hace conscientes del espectro de posibilidades que una metáfora puede dejar solamente sugeridas o bien traer a primer plano cuando es preciso. La fórmula más frecuentemente utilizada por el aedo para ceder su voz a los protagonistas de la intriga –«palabras aladas»– se compone de un sustantivo y de un adjetivo en función de epíteto pospuesto (cf., por ejemplo, Il., I, 201). Ambos tienen en común su relación inmediata con dos elementos: el aire y el ritmo, cuya cercanía permite reconocer cierta reciprocidad implícita entre los términos: el aleteo del pájaro mueve el aire de forma más o menos regular, comparable al modo en que lo hace la voz que canta o recita un verso. El acierto de la metáfora estriba en la coherencia de lo que se asemeja y de lo que difiere entre los términos en comparación. Las diferencias más evidentes son perceptibles enseguida: el cuerpo del que habla o del que canta permanece unido a la tierra por la ley de gravedad; el

pájaro que alza el vuelo no emite necesariamente otro sonido que el roce fugaz de sus plumas contra el aire, aunque cante una vez posado en la rama, o imite incluso en cautiverio las palabras de los humanos. Pese a estas diferencias, el vuelo de las aves es tomado como seña premonitoria por los augures y su canto cautiva la atención de los poetas, la expresión verbal se asocia con los seres alados desde tiempos inmemoriales. La comparación por semejanza que permite hablar de la «lengua de los pájaros» no se diferencia con claridad de las asociaciones metonímicas entre dos conceptos vinculados con el aire y con el ritmo, porque los pájaros conviven en relación de contigüidad con los humanos, compartiendo la emisión de voz y un mismo entorno sonoro. La voz humana sale al aire, donde se encuentra con el batir de alas; el pájaro canta en su rama y el ser humano lo toma por modelo musical. El canto asegura la circularidad, reduce la distancia significante a asociación por cercanía, la metáfora a metonimia. La palabra, por su parte, significa elevación del espíritu, por oposición a la ley de gravedad que afecta a los cuerpos. Las vibraciones de la voz se alzan y vuelan literalmente, de modo que la comparación con el vuelo de las aves revela una realidad que no se ve, pero se siente –el «aleteo» de la onda sonora–, y acentúa una valoración moral que representa la parte más excelsa de lo humano. La fórmula «palabras aladas» es, por tanto, un tropismo verbal complejo, mezcla de metáfora, metonimia y sinécdoque. Resulta evidente que no se trata de una simple figura de dicción: es una «unidad de pensamiento» rítmico que provoca un ajuste por resonancia entre semejanzas aparentes y diferencias irreductibles. Más allá de las correspondencias formales, conduce el pensamiento hacia la sospecha de una comunidad sustancial entre los términos que compara. Todo ello adquiere mayor o menor relevancia a lo largo del canto gracias a la reiteración formular, como si la metáfora que representa al verbo eminente se prestase, en el contexto del verso homérico, a una regulación gradual de sentido, que puede pasar casi enteramente desapercibido o resultar repentinamente esclarecedor.

Con su admirable penetración habitual, Aristóteles percibe la complejidad del lenguaje metafórico –del que Homero es maestro por excelencia–, pero permanece ajeno a su condición rítmica en el verso épico y la adapta, en cambio, a su propio plan de clasificación lógica. Sin entrar a valorar sus componentes materiales, define la

metáfora según esquemas comparables a la abstracción matemática: «La metáfora es el transporte del nombre de una cosa a otra, o del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie o según la relación de analogía.»[297] Al reducir la significación de las palabras a esquemas de clasificación lógica, de manera no siempre justificada, renuncia a una parte considerable de su potencial asociativo. Por ejemplo, cuando afirma que la expresión de Homero «allá está detenido mi navío» (Od., I, 185 y XXIV, 308) traslada la significación del género a la especie, porque la situación descrita –estar varado o anclado«es una entre las formas de estar detenido». Llamar metafórico al hecho de que no se describa el procedimiento por el que se halla anclado o amarrado el barco resulta del todo impreciso, porque a Homero le basta con decir que la nave espera lejos de la ciudad, y en ningún caso entra en juego la imagen del artificio que le permite permanecer en el mismo lugar sobre las aguas. Si hubiera querido hacerlo, el aedo nos hubiera hecho sentir la materialidad de la soga o del ancla. Como ejemplo de traslación en sentido inverso –de la especie al género–, Aristóteles cita la frase: «Ulises ha llevado a cabo miles de hazañas», bajo la evidencia de que «miles» significa en realidad «muchas», lo cual es cierto, pero el hecho de que «miles» sea una especie de la pluralidad numerosa no es relevante; lo relevante es la valoración moral que la metáfora introduce como encarecimiento del héroe y, en particular, de la acción suya que en ese momento cuenta, que es haber hecho callar al infeliz de Tersites, sacudiéndole con el cetro en mitad de la asamblea y provocando la hilaridad cruel de los aqueos (Il., II, 272).

Desde el punto de vista a la vez estético y funcional en el que se sitúa Parry, la explicación de la metáfora por sustitución de géneros y especies es imprecisa o irrelevante. Habla de una conveniencia distinta de la que pone en juego el verso homérico, aunque entre el metro del verso y la exigencia de rigor lógico pueda haber alguna suerte de conexión. Aristóteles, en efecto, dice que la metáfora debe estar «en armonía con su objeto» y que esa armonía resulta de la analogía, es decir, de un cierto sentido de la proporción que consiste en ajustarse a las conveniencias y establecer comparaciones hermosas por el sonido, por la significación y por la vista u otro de los sentidos.[298] Hay más de un criterio, por tanto, para asociar imágenes convenientemente y es preciso hallar el que resulte

oportuno en cada caso: si una vestimenta escarlata, por ejemplo, le sienta bien a un hombre joven, hay que encontrar el equivalente que convenga al viejo, no forzarle a vestir un atuendo del mismo color. Aristóteles da muestra de sentido común en lo que concierne a las apariencias visibles. Sin embargo, es discutible que la armonía que atribuye a las metáforas se explique en términos de analogía. Filolao decía que «lo semejante y emparentado no necesita ninguna armonía».[299] Algo parecido pensaba Heráclito: la armonía profunda no reduce las diferencias. Desde la perspectiva de los presocráticos, la metáfora no selecciona semejanzas, sino que remite a la unidad oculta tras lo que difiere. Cuando comenta versos de Homero, el Estagirita encubre, por contra, una traslación poco explícita: toma muestras de un lenguaje trabajado por el ritmo como ejemplo de otra suerte de regularidad. Con todo, no conviene precipitar el juicio con un pensador de su talla, que en otros pasajes atribuye cierto carácter poético al «percibir semejanzas» propio de su disciplina: «Hay que hacer las metáforas de cosas apropiadas, pero no evidentes; así, en filosofía, percibir semejanzas incluso entre objetos muy alejados es testimonio de un espíritu sagaz.»[300]

¿Cómo debemos entender esa poesía propia de la abstracción lógica? Entre las diversas especies de metáfora, «las más reputadas son las que se fundan en la analogía», dice Aristóteles.[301] Para describir a su vez la analogía se sirve del ejemplo de Empédocles, quien cruzando referencias temporales llamó al atardecer «vejez del día» y a la vejez «poniente de la vida».[302] La comparación se establece aquí entre cuatro términos –el atardecer es a la duración de la luz del día lo que la vejez al transcurso de la vida– que indirectamente sugieren cierta correspondencia con las proporciones aritméticas o con las de la octava musical, las cuales sirvieron de modelo a los pitagóricos para elaborar su teoría de los números. Conocemos por experiencia las proporciones básicas de la octava –que relacionan los cuatro primeros números naturales: 2/1 la octava, 3/2 la quinta, 4/3 la cuarta–, pero la duración total de la vida es incierta y la luz varía a lo largo del día, así como de un día a otro. Al comparar las duraciones del día y de la vida, nos atrevemos a presumir magnitudes que desconocemos. Sabemos que los ritmos astronómicos guardan relación con los ritmos biológicos, pero no podemos dar por sentado que sean conmensurables. Tenemos la certeza de que la vida llegará a su fin, de que en algún momento

próximo caerá la noche, asociamos las dos experiencias de la duración porque una conduce a la otra, día tras día, inexorablemente, no porque haya proporción entre ellas que podamos expresar por medio de números. Una vez asociadas dichas experiencias, resulta fácil intercambiar los términos en que se expresan. Eso nos permite encadenar metáforas, establecer la comparación entre dos tipos de analogía: la que relaciona de forma oscura duraciones temporales y las proporciones paradigmáticas de la matemática o de la música. Pero dar por supuesto que unas y otras se asemejan es hacer sitio a la falsedad, aunque pongamos en hora todos los relojes. Siempre es posible extender las analogías, pero reducirlas a una expresión verbal clara que condense una certeza duradera no resulta sencillo, es más bien tarea –según la tradición– para muchos cantores.

Consciente de la movilidad ambigua del lenguaje figurado, Aristóteles añade que en una analogía puede faltar la palabra para designar alguno de los términos, como por ejemplo en la frase «el sol siembra su luz divina», en la que la actividad del agricultor y la semilla sembrada en el surco se comparan, sin hacer mención explícita de ellas, con la acción del sol y con la luz que cae sobre la tierra. El Estagirita no explica que esta analogía es particularmente fértil, sin necesidad de fijar sus cuatro términos de rigor, porque la luz solar ataja saltándose toda mediación lógica, ya que ejerce influjo directo en la germinación de la semilla, es decir, porque la analogía se basa en el conocimiento por experiencia de una condición física primordial para la vida, como es el sol, padre de muchas metáforas.[303] El salto astronómico a partir de la actividad terrena conlleva la sublimación del sujeto supremo –el sol– como señor que reina sobre la tierra y alimenta a su linaje. La analogía permite la inclusión del término más alejado en un esquema de relaciones jerarquizadas por la costumbre. En la experiencia musical, la relación entre dos notas de un intervalo –por ejemplo, de cuarta– se produce en el marco de un intervalo predeterminado más amplio –la octava– que es inmanente a la producción de sonidos. La analogía solar, en cambio, explora el límite más alejado del campo de la experiencia visible, «armoniza» un término trascendente con los términos de la experiencia próxima. El lenguaje figurado opera una traslación intuitiva del campo de la experiencia visual-sonora inmediata hacia la extensión completa del

universo visible. De modo que el término ausente en el ejemplo de Aristóteles no es simplemente la acción del agricultor que siembra la semilla, sino la acumulación de experiencias que «divinizan» los ciclos diurnos y estacionales de la luz solar, entre las que intervienen decisivamente las celebraciones corales que dan lugar a una metáfora formular. Como dice Heráclito: «las estaciones traen todas las cosas».[304] La analogía que permite comparar los cuatro términos de la experiencia visible (el sol es a la luz como el agricultor a la semilla) se desdobla en una correspondencia visual-sonora entre la expresión verbal que designa un sujeto trascendente y las prácticas poético-musicales que conectan las repeticiones rítmicas y mélicas con los ciclos astronómicos. De modo que la analogía solar es cualquier cosa menos pura.

Toda metáfora puede desarrollarse en forma de comparación, explica Aristóteles.[305] La analogía, en particular, compara dos pares de términos que pertenecen, cada uno de ellos, a un género: de un lado el poniente en el ciclo diurno, de otro la vejez respecto de la duración de la vida, por retomar el ejemplo de Empédocles. El atractivo de este ejemplo no consiste en la mera comparación entre dos géneros (las horas del día y las fases de la vida), sino en la acumulación de experiencias a lo largo del tiempo, es decir, en cierta noción de la conexión entre géneros y especies, por medio de la cual la vejez alcanza a teñirse de una luz grave y majestuosa.

Un poco más adelante, Aristóteles reconoce que la metáfora desarrollada como mera comparación genérica no resulta particularmente agradable.[306] Para expresar el poder de seducción de las metáforas, su capacidad de condensación opuesta a la mera extensión genérica de las analogías, Aristóteles utiliza el término enthýmēma, «idea que uno tiene en la mente» o «invención», término compuesto de en y de thymós, que es «fuerza de ánimo» o «espíritu». Y concluye que los enthymḗmata elegantes son los que, tan pronto como son enunciados o al poco de ello, «generan conocimiento» (he gnȭsis gínetai). Génos, «género», significa también nacimiento u origen, deriva de gígnomai, «engendrar» o «venir a la vida». Un enthýmēma resulta agradable no solo porque reproduce semejanzas e incita a desarrollar analogías, sino porque

condensa experiencias y permite concebir ideas nuevas. En este pasaje de la Retórica, el Estagirita nos conduce, de manera sin duda elegante, hasta la raíz seminal de los géneros, haciendo gala discretamente de la poesía particular que encierra su propia disciplina.

Las metáforas del verso homérico alcanzan un alto grado de condensación, son como gérmenes dispuestos a desplegar nuevas formas en cuanto les dé la luz. Por conveniencia métrica, la expresión «palabras aladas» puede sustituir simplemente a «dijo» en la mente del oyente que aguarda el desarrollo de la intriga; puede sugerir que hay un medio inmediato común a la voz humana y al vuelo del pájaro –el aire–, solo con que el aedo acentúe una inflexión de su voz; o bien dar lugar, si se detiene a añadir nuevos matices, a que se despliegue la analogía según la cual la voz se relaciona con el ritmo lo mismo que el pájaro con el batir de sus alas. Un cantor más tardío podría, además, recordarnos otros poemas o pasajes literarios acerca de la relación entre las infinitas modulaciones de las lenguas y el canto de los pájaros, imagen favorita de los místicos, cuyo origen se hunde en la memoria borrosa de los intercambios entre Oriente y Occidente. El poeta Alcmán de Sardes proclamaba con orgullo: «sé cantar al estilo de todos los pájaros».[307] Demócrito de Abdera afirmó que el hombre es discípulo del ruiseñor en el canto.[308] Pero solo recientemente se ha empezado a considerar el sentido profundo y la proyección de tales comparaciones a lo largo del tiempo. Gregory Nagy ha estudiado el modo en que el ruiseñor (aēdṓn) se convierte a partir de Homero en arquetipo del canto rico en variaciones y cómo pasa a la poesía europea, llegando a desempeñar un papel central en la producción de los trovadores provenzales.[309] La épica griega contiene un germen poético-musical que la lírica europea se encargará de hacer florecer en diversas lenguas. En la Odisea, Homero compara el lamento de Penélope con el del ruiseñor, cuyo canto «con abundantes giros reparte en derredor mil resonancias» (hḗ te thamá trōpōsa kheéi polyēkhea phōnḗn, Od., XIX, 521). Esa capacidad de variar o modular el canto se convierte en cualidad emblemática de los aedos de la tradición oral. El canto del ruiseñor es una metáfora del estilo de mímesis que practica Homero.[310]

En el verso citado, aparece el término trōpōsa, del verbo trōpáō,

equivalente de trépō, que significa «girar», «cambiar de dirección» o «volverse hacia».[311] El sustantivo derivado trópos es «dirección», «manera» y también «modo musical» asociado a una afinación de la lira.[312] En Aristóteles significa «modo del canto», en general.[313] Ya en los diálogos de Platón, se aplica particularmente al discurso.[314] La retórica alejandrina proporciona al término el sentido de «figura de dicción» que queda fijado en el tropus de los gramáticos latinos. Del lenguaje escolástico pasa al latín vulgar como tropare, de donde vienen los términos franceses «trouver», «encontrar», y «troubadour», «trovador». El modo homérico de caracterizar los melismas del ruiseñor como «abundantes giros en derredor» tiene consecuencias de largo alcance. A partir de Platón, su deriva semántica se bifurca en dos ramales: musical y discursivo. El germen de la metáfora «palabras aladas» contenía, por tanto, la posibilidad de producir, bajo el influjo emblemático del ruiseñor, la designación genérica de las metáforas como tropos. Es una buena razón para cuestionar la definición que de ellas da Aristóteles.

La segunda metáfora formular más frecuente en Homero es «Aurora de dedos de rosa» (rhododáktylos Ēṓs, Il., I, 477; XXIV, 788; Od., IV, 431, 576; IX, 170, etc.). Interviene como indicador temporal para señalar el comienzo de una jornada. Según las estadísticas de Parry, el cantor épico tiene que delegar el discurso por medio de «palabras aladas» con frecuencia entre cuatro y cinco veces mayor que la que exige señalar –utilizando «Aurora de dedos de rosa» u otra fórmula parecida– el inicio inexorable de un nuevo ciclo diurno. En el relato épico, los discursos entrecortan el curso del día con frecuencia sin sosiego; la luz del alba, en cambio, rasga cada mañana el horizonte con indiferencia suprema respecto de lo que pueda acontecerles a los mortales a lo largo del día. Quizá a algunos de ellos les recuerde el color de la sangre, pero el aedo prefiere asociarla con una sensación de dulzor, como si la Aurora fuese una doncella que adelantase sus manos, con tacto y rubor de pétalos, para aliviar a los que sufren. El aedo que halló la expresión se compadeció del destino de los seres humanos. Sus compañeros de gremio encontraron razones para apostar por una fórmula más bien poco realista. Aristóteles, una vez más, se fija en la impresión visual del color y alaba el hecho de que Homero no se haya limitado a decir «dedos escarlatas» o, peor aún, «dedos rojos».[315] Pero reducir ese hallazgo metafórico a su aspecto visual es como cortarle un ala

al pájaro de la aurora, si se nos permite el juego.

La metáfora tiene un componente sonoro sin el cual no puede alzar el vuelo. Bruno Gentili define la «poética de la mímesis» de los griegos antiguos diciendo que «instituye el quehacer poético como reproducción de la naturaleza en sus aspectos auditivos y visuales».[316] En «palabras aladas» se juntan, en efecto, un elemento sonoro y otro visual; en «Aurora de dedos de rosa», las impresiones visuales se unen a un rastro difuso de sensaciones táctiles y olfativas, pero el elemento sonoro es el medio en que se produce la conexión entre todas ellas. La voz permite representar el color como objeto separado de sus manifestaciones concretas, pero también el «bloque de sensación» en que la impresión visual se funde con otros datos sensoriales. El hecho de estar condicionada por la métrica del verso no le proporciona a la fórmula metafórica su significación, pero sí ocasión de ir más allá del habla corriente, de modo que el hallazgo en la asociación de ideas es en cierto modo un eco de su condición métrica.

Otra fórmula usada con frecuencia en los poemas de Homero para designar el comienzo del día es «Aurora de azafranado velo» (Ḗős krokópeplos): el color del horizonte al amanecer se asocia con el ropaje femenino teñido por una especia que convoca sensaciones del olfato y del gusto (Il., VIII, 1; XIX, 1; XXIV, 695, etc.). La imagen remueve otros significados muy presentes para el oído de los griegos, que empleaban el azafrán no solo para teñir los vestidos –en particular el de la novia en el himeneo–, sino también para dorar las inscripciones en las estelas de mármol.[317] A la vez que hace aparecer a la Aurora como novia dispuesta para el enlace, el aedo anticipa en cierto modo el ornato de las futuras inscripciones, dando un tinte dorado a sus palabras, y entrega un cúmulo de sensaciones al oyente que quiera demorarse en apreciar la fórmula. En ella se funden contenidos en funciones implícitas inmediatas –rítmicas, sonoras– con otros en funciones representativas más o menos explícitas y dilatadas, relativas a los demás sentidos –el tacto, la vista, el gusto y el olfato– y a los usos ritualizados por la costumbre, que alcanzan valor simbólico. La fórmula metafórica recorre virtualmente todos los grados posibles de la relación entre naturaleza y cultura, materializando la conexión entre forma y contenido. En su tratado De musica, Arístides Quintiliano se ocupa

del papel educativo del canto y evalúa acertadamente los conceptos que condensan las metáforas de Homero: «cuando describe con perfecta voluptuosidad los amaneceres, adorna la frase con cosas que son a la vez de agradable color y de suave olor».[318] Un poco más adelante, leemos: «Al enlazar estos conceptos unos con otros, se generan las frases y la forma de las frases, tal como de los variados jugos y esencias se producen los fármacos y los perfumes.»[319] Homero trata las ideas en sus metáforas al modo en que las cosas mismas, a las que se refieren sus términos en comparación –pétalos de rosa o estigmas de la flor de azafrán–, son tratadas en la fabricación de sus apreciados derivados, comparables a su vez con la frase misma y con su ordenamiento en el verso. Arístides Quintiliano hace un análisis musical del lenguaje homérico, despliega la analogía contenida en sus metáforas para afirmar la consustancialidad entre las palabras y las cosas, sin que ello implique confundir conceptos y sensaciones ni reducirlos a semejanzas de forma o de color.

Ciertas semejanzas intervienen en la mímesis por medio de la danza y del canto, mas sus consecuencias no se atienen a la regularidad lógica. Imaginemos que Alcmán hiciera reproducir al coro de muchachas espartanas a las que instruía el son –que él mismo dice imitar «vibrando la lengua»– de las perdices, aves de pico rojo como la sangre: las ideas que condensa esa mímesis no pueden ser clasificadas en géneros y especies diferenciados. Las coreutas y las aves imitadas se asemejarían quizá en el movimiento agitado y en el bullicio, ambos conjuntos pertenecen al género de los animales que tienen voz, las lenguas vibrantes de las doncellas provocarían la comparación alocada con el duro pico bermejo de las aves, pero las diferencias específicas de la voz humana, del vuelo, etc., no entrarían en consideración en esta mímesis sonora. Sin embargo, los versos de Alcmán –de los que apenas nos han llegado unos fragmentos– liberan una intensidad poética singular. Esos textos arruinados conservan un eco de su ejecución por el coro femenino de Esparta hace dos mil setecientos años, tienen poder todavía para hacer revivir sonidos y fantasmas que habitaron la linde entre lo salvaje y lo civilizado. La imagen poética cristaliza en un límite donde se sostiene una especie de contrabando sin ley de cambio expresa entre impresiones visuales y emisiones sonoras. Lo visible es huella luminosa que en vano aspira a ser eterna; el sonido, onda

invisible de rastro efímero que puede ser reproducida. Los componentes fundamentales del «bloque de sensación» parecen mercaderes de distinta lengua que comercian observándose de reojo, atentos a la duración de los silencios o a la entonación de lo que murmuran.

Deleuze llama «corte irracional» justamente a la operación racional por excelencia, que consiste en representar la imagen visible por medio de la onda sonora. Jousse nos advierte de que la impresión óptica es también un complejo gestual: se forma en la retina como resultado de una danza minúscula del ojo. En la vecindad del cerebro, el nervio óptico y el nervio auditivo aproximan las frecuencias de sus respectivos impulsos. La imagen metafórica es sinestésica por naturaleza. Nuestra percepción nos obliga a pensar que hay consustancialidad –además de separación– entre lo visible y lo audible, alguna posibilidad de un valor conmensurable, incluso, entre las velocidades abismalmente alejadas de la luz y del sonido, pero no podemos pensar en ello sino a oscuras, a tientas, de espaldas a la razón, porque la razón se expresa como oposición distintiva que establece demarcaciones funcionales y deja de lado un resto infinitesimal desdeñable. Pese a ello, el lenguaje no puede ser reducido a operaciones lógicas, ni siquiera cuando se ordena cuidadosamente por escrito. La escritura misma recorre la frontera de los dislocados intercambios audiovisuales.

Para reconstruir el valor de las antiguas metáforas solamente disponemos de rastros visibles –textuales–, único indicio de una verdad más compleja que es preciso no obstante aprehender. Gentili nos permite reconstruir el sentido de la actividad mimética del coro heleno: «Una performance imitativa que en el ritual de la ceremonia identifica a las personas del coro, en una relación de "magia" simpática, con el público presente.»[320] Hoy no parece indispensable hablar de magia –aunque el público heleno lo percibiese así– para describir el hecho de que la mímesis no es mera reproducción de formas. Es reproducción de un medio adecuado para el enlace de las figuras visibles con los sonidos preservados por la tradición, para la conmutación enunciativa entre el cantor y la Musa, entre el sujeto heroico y el público presente, entre la actualidad y el tiempo remoto, entre el espacio cívico y el ámbito de la leyenda.

La fórmula metafórica contrae experiencias sensoriales, gestuales, musicales y verbales en un bloque de espacio-tiempo cuya entidad no es definible solamente por la frase ni por la extensio lógica de los conceptos que pone en juego, sino por la correspondencia variable entre diversos planos de actividad que interfieren con el lenguaje, estableciendo relaciones escalares que conectan el horizonte visible con la actividad neuronal, pasando por los círculos de la actividad pública, por el ámbito del diálogo privado, por las extensiones del verso y del discurso, por los límites del documento escrito, por los reductos internos de la fonación, de la visión y de la audición. En cada uno de esos planos se produce un reajuste continuo de frecuencias que sostiene la tensión con los demás planos hasta cierto punto. Variables temporales como la estación del año guardan relación con la actividad del coro y esta, a su vez, con el metro del verso, aunque las palabras impresas en un rollo de papiro discurran ante los ojos a la luz del sol o de una vela, a cualquier hora del día o de la noche, en cualquier época del año, alejando la noción de sus conexiones primigenias. El verso es una huella de la actividad verbomotora colectiva, un instrumento fósil que los arqueólogos del lenguaje no saben a ciencia cierta cómo volver a hacer sonar. Pero en las dimensiones del hexámetro homérico se perciben hábitos rítmicos contraídos a lo largo de milenios, como en los estratos geológicos o como en el corazón de un árbol talado. A diferencia de los rastros inorgánicos o inertes, cuyo mutismo hay que interpretar, las huellas rítmicas de los antiguos helenos hablan como ánimas impacientes por reencarnarse.

Algunas metáforas formulares alcanzan la extensión completa del hexámetro, como aquella que, al comienzo de la Ilíada, tras el áspero intercambio de propósitos entre Aquiles y Agamenón, prepara el discurso conciliador del anciano Néstor: «de su lengua fluía una voz más dulce que la miel» (toū kai apó glṓssēs mélitos glykíon rhéen audē).[321] Parry comenta esta fórmula insistiendo en el carácter tradicional de su hechura y alude a su musicalidad, un factor que, a lo largo de los sucesivos escritos del helenista norteamericano, se va revelando como fundamento de un sentido poético distinto de la significación verbal: «Las Musas eran verdaderamente quienes daban a aquellos poetas voces más dulces que la miel. Y aquellas partes de la dicción que no guiaban la historia misma, porque su significado no era necesario para la

comprensión, perdieron dicho significado, pero se convirtieron en una música familiar de la que la mente se halla agradablemente enterada, aunque la conoce tan bien que no se esfuerza por seguirla. En efecto, la poesía se acerca así a la música, cuando las palabras tienen más bien un talante que un significado. Y no debiera uno pensar que, porque el significado en buena parte se ha perdido, cesa de importar si es bueno o no. Pese a que el significado sea más bien sentido que entendido, está ahí, e importa si la música negligentemente oída es buena o mala. De esta clase es el encanto de la metáfora fija en Homero. Es un encantamiento de lo heroico.»[322]

En las fórmulas de sujeto con epíteto genérico, la pérdida de significación cumple una función lógica inaugural, representa al sujeto heroico semidivino como lugar común con el cual el cantor y el oyente se identifican, marca que exime de la necesidad de remontar más allá del origen mítico. Aunque en las fórmulas metafóricas la repetición frecuente conlleva también alguna pérdida de significación, esta es menos determinante, se torna cualidad musical que rodea a los personajes como un aura prestigiosa, imagen desvanecida que puede ser ocasionalmente realzada para hacer valer las ideas que condensa, si la atención del oyente o del lector se demora en ella, cuando la interpretación del cantor o el contexto lo requieren.[323] Esa atenuación funcional o intensificación variable del significado de las fórmulas metafóricas complementa las ideas de Parry acerca del grado cero de significación que representan las fórmulas de sujeto. Se hace explícita y cobra relieve artístico en un verso formular que, sin ser exactamente metafórico, cumple un papel comparable. Funciona como contrapartida de las metáforas del amanecer, a las que precede reiteradamente en la Odisea para marcar el fin de una azarosa jornada: «nos rendimos al sueño escuchando el romper de las aguas» (dē tóte koimḗthēmen epi rhēgmini thalássos).[324]

El aedo cierra así un periodo narrativo y transmite una sensación de reposo, pero deja una expectativa en suspenso semejante a la que se genera en el punto en que el estribillo de una canción desemboca en una nueva mudanza. Este verso formular completa el juego de indicaciones temporales que señala el ritmo de los días en el curso de la epopeya y demarca la extensión de un episodio empleando

recursos comparables a los de la canción popular.[325] Se distingue de otros indicadores del final de la jornada no solo porque ocupa todo un verso que remansa el fluir de la narración –cosa que también hacen otras fórmulas menos relevantes–, sino porque, a la vez que acentúa el sentido rítmico y el valor de la pausa que orienta la atención hacia las peripecias que se avecinan, compara imágenes que actúan como ilustración de su propia función liminar. Haciendo confluir hábilmente forma, función y contenido, el verso formular de fin de jornada «hace lo que dice» con precisión admirable: permite que se relaje la atención que el oyente dedica a la intriga, sin dejar de mantener sus oídos pendientes de las palabras de ritmo ondulante, que se apagan en un rumor semejante al de las aguas que nombra.

La atenuación gradual del significado propia de las fórmulas metafóricas pasa a primer plano en este verso, deviene, por así decir, protagonista, queda retratada en el desvanecimiento de la conciencia y del cuerpo fatigado de los héroes sobre la playa, donde la tierra misma se desvanece bajo la acción del oleaje. Se diría una puesta en escena minuciosa de la reciprocidad entre imagen y sonido, que opera a la vez en el plano del enunciado y en el de la enunciación, dejando en el aire la posibilidad de que las relaciones entre ambos planos –entre realidad y fantasía– se asemejen de algún modo a las que sostienen los componentes de la imagen (la marea sobre la arena, la conciencia que se desvanece en el sueño). El significado de la frase coincide con el efecto adormecedor de la repetición formular, que cierra un periodo narrativo dándole aire de jaculatoria hipnótica. De nuevo la fusión de planos de referencia –plano de la ejecución, actual o de enunciación; plano narrativo, remoto o del enunciado– se manifiesta como truco particular del arte del aedo, que parece complacerse en poner a prueba la atención del oyente, demasiado absorto quizá en el curso de la intriga como para distinguir entre fantasía y realidad. Por este refinado procedimiento, el canto dinamiza la extensión de las analogías, convierte la imagen en enthýmēma generador de conocimiento. No se trata de una metáfora exactamente, pero cumple un papel similar por su capacidad de atraer la imaginación hacia un umbral en el que se intercambian datos sensoriales, perceptivos y conceptuales que hacen presentir la unidad oculta tras las diferencias aparentes, así como la diferencia profunda renovada

tras cualquier unidad concebible.

Las metáforas de Homero parecen supeditadas a un tipo de exigencia expresiva que permite condensar sensaciones e ideas en torno a una imagen, sin importar mucho que esta sea directa o metafórica.[326] La fórmula en cuestión aproxima las sensaciones de la marea y del sueño sin llegar a requerir su asociación por semejanza, sin que la contigüidad desemboque en sustitución simbólica de un término por otro. La aproximación de dos hechos naturales en el verso se mantiene al límite de la necesidad de constituirse en figura de dicción, los hechos establecen por sí solos un intercambio de irradiaciones sugestivas. La oscuridad de la noche da paso al fragor en que se hace presente el mar inmenso, el sonido insistente de las olas convoca su imagen luminosa todavía reciente, la blancura efímera de la espuma. La eficiencia performativa de la imagen acelera la mímesis: el oyente o el lector se ponen con facilidad en el lugar del héroe que se adormece rememorando escenas del día transcurrido, presintiendo nuevas cuitas. Límite en que la visión desvanecida se cruza con la marea de lo audible, la playa cantada por Homero es imagen de la cortadura irracional deleuzeana.

Trayendo justamente a colación el desvanecimiento de la conciencia que se adormece escuchando el rumor de la marea, compuesto de infinitas ondas minúsculas, antes de caer en el abismo del sueño, Leibniz ejemplificó el límite que define la unidad absoluta de la mónada.[327] La atenuación gradual permite pensar un ente físico o una idea sin necesidad de recurrir a la clasificación lógica. Una estructura esencialmente relacional –playa encubierta bajo cada contorno perceptible, donde un elemento relativamente estable se cruza con otro en continuo flujo y reflujo– da razón de la singularidad de las formas. Es la complejidad del mundo y no la simplificación lógica lo que proporciona su forma sustancial a las cosas. La tarea del conocimiento consiste en aproximarse al límite infinitesimal que constituye la mónada tal como ha sido concebida por la omnisciencia divina. Leibniz entiende la singularidad como si cada mónada se durmiese abandonada a su ser preconcebido, en medio de la marea universal, confiada en la divina Providencia. El sueño de la mónada no es mero aturdimiento, pérdida de la razón en el abismo de la inconsciencia, sino que expresa la reciprocidad

imperceptible que rige los intercambios entre el individuo y su medio, la coalescencia entre medios de distinta naturaleza, como entre imágenes y sonidos, entre las voces que asaltan el espíritu y la vibración apenas murmurante que armoniza las cosas. Leibniz confía al desvanecimiento de la conciencia el cometido de expresar la unidad de la mónada porque concibe el mejor de los mundos posibles como armonía preestablecida, a la que concede el nombre de Dios. Pero no resulta imprescindible poner en manos de un Intelecto supremo la explicación de la mónada: cada sustancia es un punto de vista sobre el infinito que alcanza hasta el límite en que su percepción se difumina, relacionado con un infinito de mónadas que por necesidad armonizan sus percepciones en el mejor de los mundos posibles. La percepción que cada mónada tiene del mundo resulta de la infinitud de puntos de vista que a su vez la perciben y proyectan su influjo sobre ella, delimitando su campo de acción. El mejor de los mundos posibles no tiene por qué ser concebido como resultado de un axioma inicial del que todo lo demás se deduce. Se compone en devenir como una sinfonía en la que de continuo se reajustan las inercias que tienden a desbaratarla. Armonía preestablecida significa asentimiento, aceptación estoica de cuanto acontece, resultante de la condición interna, del lógos infinitamente complejo que alcanza a intuir la conciencia en el límite en que se apaga para dejar que el cuerpo se ajuste a lo que sobreviene, se prepare para una nueva aurora. Se trata de un engranaje semejante a la conveniencia métrica que inspira al aedo el uso de sus imágenes. Comparable al mejor de los mundos, la unidad del sistema formular de la épica de tradición oral consiste, tal como enseña Parry, en su apertura a la extensión gracias a la economía que condiciona y armoniza sus componentes. Los poemas de Homero proporcionan a Occidente su primer modelo de armonía universal.

Según la definición estricta de Parry, la extensión del sistema formular consiste en el hecho de que la conveniencia métrica afecta verso por verso a la totalidad de los poemas. Pero la conveniencia métrica extiende su influjo más allá del verso: todas las unidades del sistema –sílaba, metro, sintagma nominal de sujeto caracterizado por un epíteto genérico, fórmula metafórica que gradúa el significado, verso que marca el principio o el fin de la jornada, símil que expande la alternancia de las imágenes, episodios

sucesivos del canto– responden a las relaciones periódicas de reciprocidad entre las fuerzas de la naturaleza y las actividades del colectivo humano. De los giros planetarios dependen los ciclos del día y del año; de las celebraciones estacionales, la selección de palabras memorables, cantos y figuras de danza que repite el coro; los cuales condicionan a su vez la hechura del verso capaz de preservar las leyendas apreciadas por una comunidad de hablantes. Gracias a la economía formular extendida en sus unidades sucesivas, la epopeya contrae una imagen del cosmos sin necesidad de representar uno a uno sus componentes. El sentido particular de la extensión en el sistema homérico de versificación sugiere cierta correspondencia con el concepto más genérico de extensión, es decir, con la materia del mundo. La economía del poema épico se inserta en el circuito de los intercambios económicos del mundo antiguo, su extensión imaginaria prolonga la extensión material, es metáfora del mundo, pero las imágenes que produce sostienen con el mundo un tipo de intercambio irreductible a esquemas lógicos. Diversas modalidades de extensión –material, metafórica, lógica– se superponen en el proceso de transición del mito al lógos.

El verso homérico crea un universo imaginario coherente y duradero que precede al desarrollo del discurso racional, a la lógica que exige la definición completa de los conceptos. La extensión lógica puede ser entendida en dos sentidos: en la dimensión sintagmática, se amplía con las unidades sucesivas del habla, del canto y del discurso, generando ritmos de amplitud creciente, propios de los diversos ámbitos del diálogo, del coro, de la lección oral o escrita. En la dimensión paradigmática, que concierne a la extensio de los conceptos propiamente dicha, pretende, en cambio, poner cerco a la extensión material, alcanzar a designar todos los miembros de una clase, género o especie, por ejemplo: la clase de los héroes que merecen el epíteto «divino». Pero la extensio lógica depende a su vez de una definición previa, la comprensión o intensio del concepto en cuestión. Antes de determinar el conjunto de los héroes que merecen ser ensalzados como tales, es preciso saber lo que se entiende por divino, enumerar sus rasgos esenciales. La interdependencia o relación inversa entre extensio e intensio de un concepto (cuantos más rasgos intervienen en su definición, menos componentes entran a formar parte de su clase y a la inversa) cortocircuita la extensión del discurso, suspende la

continuidad del ritmo, nos deja pendientes de una definición esencial que, en nuestro ejemplo, sería la lista de atributos de lo divino: inmortal, omnipotente, creador, infinitamente justo y bueno, etc. La extensión lógica resulta delimitada por una instancia «intensiva» que nunca se define por completo, o se define por una instancia alógica.[328] Nuestro ejemplo es extremo, porque lo divino excede por definición la comprensión de los míseros mortales. Sin embargo, el cantor épico asume pragmáticamente esa limitación y, contando con el favor de la Musa, se aplica a extender la fama de los que se asemejan a los inmortales. La conveniencia métrica justifica su reparto de atributos. Su sistema responde a una razón de la que la lógica prescinde. El lenguaje poético y el lenguaje lógico comparten rasgos originarios, ambos son reducciones formalizadas de la actividad verbomotora, si bien sometida a exigencias de distinto signo. La lógica poético-musical es performativa o creacionista, hace lo que dice y delimita activamente el ámbito de la significación, en tanto que la lógica discursiva desplaza la significación al ámbito representacional, la deja pendiente de la definición de la esencia. La cuestión está en averiguar si hay alguna conexión entre ambos órdenes, un lógos que los comprenda, una suerte de conveniencia métrica operativa en la extensión de los conceptos. La conveniencia métrica proviene de una instancia exterior al lenguaje: la práctica musical. ¿Hay una instancia distinta, propiamente lógica, que ponga límite efectivo a la lista de predicados posibles atribuibles a un sujeto o a la clase de todos los sujetos que un concepto comprende? La pregunta nos lleva a considerar, por un lado, la relación de las artes sonoras con la fantasía entendida como poder para la videncia y, por otro, la naturaleza de la instancia lógica que clausura la extensión de la sonoridad y permite jerarquizar la relación entre géneros y especies, que a su vez define, según Aristóteles –aunque precariamente–, el funcionamiento de las metáforas.

Whitman estudia el modo en que el sistema formular desentrañado por Milman Parry estructura como «un lenguaje dentro del lenguaje» la totalidad del pensamiento homérico, permitiendo integrar en el coro de las voces tradicionales la aportación de una inteligencia poética singular, cuya acción resulta patente –a su entender– en el refinado arte con el que están construidas la Ilíada y la Odisea.[329] Distingue entre la función denotativa o

representacional del lenguaje, que transmite un mensaje o remite a un objeto del que puede distanciarse, y la función «presentacional», que expone las escenas del canto ante el oyente o el lector como un objeto artístico comparable a las pinturas sobre cerámica o al relieve esculpido en piedra.[330] Los ejemplos que aporta Whitman para definir la relación entre lenguaje artístico o «presentacional» y lenguaje representacional son plásticos y visuales. El lenguaje poético está hecho de imágenes –entre ellas, las metáforas–, connotaciones y asociaciones «supralógicas» estructuradas en un conjunto que sostiene cierta armonía o reciprocidad formal con las «unidades semánticas» que lo componen y que a su vez aspiran a representar el mundo. La riqueza de sentido de las imágenes es consecuencia de una estructura interna que favorece y multiplica las resonancias entre sus elementos. Whitman redefine desde este punto de vista la fórmula homérica como «unidad semántica identificada con una exigencia métrica».[331] El carácter que imprime la fórmula como «unidad de sentido» condicionada por el ritmo se hace extensivo al verso completo, al episodio y a los periodos del relato que, por razones de la intriga, reclaman una «respuesta mental unificada», dice Whitman, hasta cubrir la totalidad del poema, el cual adquiere su monumentalidad al responder a los juegos de ritmo y de simetría con que se organizan las unidades menores. Tanto las fórmulas como las unidades más extensas son «piezas de un mosaico» que en cualquier punto puede ser contraído o expandido, ya sea por sus extremos o por el centro, sin que el conjunto pierda cohesión.[332]

La plasticidad del lenguaje homérico se revela particularmente en la extensión aleatoria de ciertas imágenes para ajustarse a la situación narrativa. En boca del aedo, las metáforas se expanden frecuentemente en forma de símiles que dan ocasión para multiplicar los juegos de sentido. Por ejemplo, al final del canto VIII de la Ilíada (555 y ss.), las hogueras de los troyanos acampados en la llanura que separa los muros de Ilión del campamento aqueo se comparan con las estrellas del cielo, cuando su luz cae sobre un paisaje apacible que regocija el alma del pastor. El término que permite la comparación no es solo la luz de las fogatas en la oscuridad de la noche, sino su número incalculable, multiplicado por el de los guerreros que en torno a ellas se agolpan, de modo que la imagen de quietud bucólica no interviene sino para contrastar

con la grave amenaza que se cierne sobre los aqueos. El contraste se acentúa con deliberación para servir al propósito dramático, la tensa vigilia nocturna preludia la batalla inminente, dando otra vez suspense al final de una jornada, pero ahora en grado tal que impide abandonarse al sueño. El símil modula con sus variaciones una función poética normalizada. En el canto XII (156-161), las piedras arrojadas desde ambos bandos contra el enemigo se comparan con una densa nevada. La ligereza de los copos y su silencio algodonoso nos aíslan por un instante del bullicio salvaje de los proyectiles que abollan cascos y broqueles. La misma comparación retorna unos versos más adelante (278-289), pero expandida hasta ocupar el doble de extensión, combinando imágenes reiteradas con otras nuevas. Los símiles homéricos funcionan como unidades de sentido que se insertan en un punto del relato y se expanden según la voluntad del cantor para poner a prueba el páthos de sus oyentes. La continuidad de la narración momentáneamente interrumpida no hace sino ganar fuerza cuando se reanuda, por efecto de contraste.

«Así las imágenes», añade Whitman, «devienen acción; y la escena es imagen dramatizada.»[333] Las imágenes homéricas son a la vez ornamentales y funcionales, embellecen el relato y retardan o aceleran –intensifican– el desarrollo de la intriga. El encadenamiento de metáforas sirve para movilizar las semejanzas tanto como las diferencias, con objeto de promover toda suerte de asociaciones. En los dos pasajes recién citados, la asociación por semejanza, en base a la sola idea de los objetos numerosos que caen del cielo, contrasta con las graves diferencias –entre los copos de nieve y las piedrasque hace resonar en la mente. Los efectos cinéticos de la imagen no solamente cuentan en el plano del significado, provocando lo que Whitman llama «la dramatización en términos visionarios»,[334] sino que conciernen al tempo del relato, al ritmo y a la medida de los episodios, fenómenos que reclaman una descripción del modo en que las formas sonoras sostienen la «estructura visionaria» que relaciona la exigencia métrica con las unidades semánticas.[335] Whitman alude a los aspectos sonoros tan solo para precisar que lo que entiende por «presentacional» consiste en cierta permanencia de la imagen poética en la mente, comparable al efecto de una pintura o de una escultura. La permanencia de la imagen mental resiste a la sucesión temporal,

que es la dimensión aparente de la música y de las palabras.[336] Esta asignación de las dimensiones espacial y temporal a las artes plásticas y sonoras, respectivamente, es una obviedad discutible. Es preciso, al contrario, pensar la temporalidad propia de la pintura o de la escultura, así como las cualidades del espacio invisible o la plasticidad de los sonidos. El propio Whitman se hace cargo de las limitaciones que conlleva su comparación de la poesía oral con las artes plásticas: «Las metáforas no se encuentran en las excavaciones.» Se encuentran, antes que en los textos literarios, en la poesía oral de Homero, si bien relativamente escasas, porque son fórmulas que admiten repetición frecuente y se prestan a todo tipo de expansiones y contracciones. Whitman sostiene acertadamente que el conjunto de los poemas de Homero funciona como una imagen: «Todo su mundo es una metáfora, un simbolismo grandiosamente articulado de la vida heroica. Su naturalidad aparente es producto de lo exactamente opuesto, una convención altamente artificiosa.»[337] Pero no reconoce el artificio propio del verso homérico sino por comparación con ejemplos visuales. ¿Qué significa la palabra «imagen» en contexto poético-musical? ¿Qué tienen de visible la imaginación, la phantasía, la epopteía?

Todo lo que conservamos de las impresiones visuales en nuestro interior son rastros desvanecidos que las palabras, combinadas con las sensaciones actuales, vuelven a despertar en una escena de visibilidad difusa, cernida por la sonoridad. Reactivada e intensificada a voluntad, la producción de sonidos genera patrones de frecuencia para capturar rastros de visibilidad difusa. En el marco del verso, la convención métrica no solo proporciona al lenguaje estabilidad formal, sino también una versatilidad distinta de la que el habla emplea para expresar deseos y designar situaciones o cosas. El esquematismo y la pérdida de significación de las fórmulas favorecen la creación de tipos genéricos, pero también la posibilidad de hacerlos variar, dotándolos de matices. Algunos de los caracteres pintados por Homero no son tan esquemáticos como los de los héroes principales, calificados por un epíteto genérico. Whitman cita el delicado ejemplo de la princesa Nausicaa, paradigma del paso de la adolescente a la edad de mujer.[338] Tampoco podemos deducir de ello que las imágenes de la épica resulten de un propósito de reproducir fielmente la realidad, pues, aunque se mantienen en contacto con ella, la convierten en

fantasía estilizada. A pesar de todo, el lenguaje selecto de la poesía alcanza a expresar aspectos de la realidad que escapan a los propósitos del habla, una parte de la verdad responde a la estilización poético-musical. De los factores que condicionan esa estilización –un modo de acceso indirecto a las verdades menos evidentes–, el ritmo cumple un papel determinante, porque establece las conexiones entre diversos planos de realidad: desde la actividad motriz individual y colectiva hasta los ciclos del cosmos. Whitman no puede dejar de reconocer –siguiendo a Parry– que la presentación de la imagen poética es específicamente sonora, verbal y musical: la tradición épica perfila individuos genéricos que alcanzan su diseño «cristalizado y formular» por medio de la identificación de la frase con «un patrón rítmico fijo», admite.[339] Pero su propósito es explicar a Homero por comparación con las artes plásticas contemporáneas del aedo. Ahora bien, si los cantos homéricos son una idealización metafórica del mundo heroico, es decir, una traslación al plano de la fantasía por medio de la sonoridad poético-musical, la comparación de la tradición épica oral con las artes plásticas es metáfora de una metáfora, conlleva una reduplicación que devuelve el fenómeno poético a la esfera de lo visible, con lo cual parece alejarse indefinidamente la posibilidad de comprender la naturaleza particular de la mímesis sonora. Whitman aventura pasos hacia la comprensión de la extensión metafórica de las fábulas y de su diferencia respecto de la representación simbólica, pero evita adentrarse en la trama de relaciones entre la «estructura visionaria» y la sonoridad. Pese a ello, los ejemplos visuales que propone merecen especial atención.

Whitman compara los poemas homéricos con la cerámica del llamado Periodo Geométrico, comprendido entre los siglos IX y VIII a. C. En las ánforas de la necrópolis ateniense de Dípilon, datadas en torno a 750 a. C., entre los motivos geométricos que llenan por completo la superficie, aparecen las primeras figuras humanas y animales pintadas tras la desaparición de la cultura micénica, cinco siglos atrás. En las figuras humanas, muy esquemáticas, resaltan el torso triangular, las caderas abultadas, las cabezas pequeñas, los miembros perfilados como si su potencia particular importase más que la unidad anatómica del individuo. Tales pinturas representan frecuentemente escenas de exposición funeraria –próthesis– dispuestas en un espacio rectangular enmarcado por grupos de

trazos verticales, a modo de triglifos alternando con metopas, o bien rodeando toda la vasija, cuya redondez proporciona a las escenas una insinuación de película en movimiento. Los espacios están llenos de motivos ornamentales, grecas y rombos, sin dejar hueco alguno entre las finas y apretadas líneas circulares que a su vez recuerdan el movimiento del torno. En más de un sentido, la aparente rigidez de los motivos geométricos parece asociarse con las líneas dinámicas del vaso, cuyas funciones rituales guardan relación, a su vez –como algunas de las escenas representadas–, con el universo del mito.[340] El objeto tangible, las figuras geométricas y las escenas pintadas en su superficie parecen querer reproducir por todos los procedimientos visibles el dinamismo vibrante de la tradición oral.

Hay correspondencia formal, dice Whitman, entre las pinturas ornamentales de las vasijas funerarias de Dípilon y la estructura de la Ilíada, en la cual resulta muy patente la «composición en anillo», en forma inversa o abrazada: ABC...CBA. Muchas de sus escenas responden a esa «analogía acústica del círculo visual» que se repite ampliada en la relación entre diversos cantos y también en el conjunto del poema. La Ilíada parece construida en círculos concéntricos, igual que las vasijas, técnica a la que Whitman atribuye un «propósito mnemónico»: el cantor recuerda primero lo que acaba de cantar y luego reconstruye hacia atrás las conexiones.[341] La comparación entre las dos artes –las pinturas sobre cerámicas y el canto– se basa, por tanto, en los rasgos estructurales –geométricos– que comparten de manera inconsciente. El pasaje del escudo de Aquiles, no obstante –como ya hemos tenido ocasión de comprobar–, hace explícita la resonancia entre los círculos astronómicos, las danzas corales y el torno del alfarero.[342] Las ánforas de Dípilon, que en época de Homero sirvieron para marcar el emplazamiento de las tumbas, carecen de fondo, no están construidas para contener más que las voces inmemoriales dormidas en su interior. No es azaroso el hecho de que la forma misma de las vasijas –giros que cercan el aire por medio de la mezcla de tierra y agua cocida a fuego– contenga resonancias míticas. Vienen a la memoria los versos de José Ángel Valente: «El cántaro que tiene la suprema / realidad de la forma, / creado de la tierra / para que el ojo pueda / contemplar la frescura. [...] Su forma / existe solo así, / sonora y respirada.»[343] La voz misma surge de un receptáculo

comparable al del ánfora; al salir al aire, las ondas sonoras forman otra suerte de vaso armónico invisible, pronto desvanecido. Una sorprendente traslación de las funciones del vaso se aparta de la extensión de la materia por medio de la voz: contener en un receptáculo inmaterial es la tarea propia del concepto.

Para situar en su contexto la comparación entre la composición circular de la Ilíada y las producciones de los alfareros atenienses de mediados del siglo VIII, recordemos que Jean-Pierre Vernant establecía una conexión directa entre la cosmología racionalista –esférica y circular– de Anaximandro y el «advenimiento de la ciudad» centrada en torno al ágora, proceso que empezó a adquirir relevancia en la época misma de Homero y del Periodo Geométrico: «la discusión pública, el "modelo" social de una comunidad humana constituida por "iguales", permitieron al pensamiento racionalizarse, abrirse a una concepción nueva del espacio que se expresa en toda una serie de planos: en la vida política, en la organización del espacio urbano, en la cosmología y en la astronomía».[344] Resulta estimulante considerar que, un par de siglos antes de Anaximandro, las virtudes geométricas del círculo –equidistancia de todos los puntos de la circunferencia con respecto al centro, simetría y reversibilidad de las relaciones espaciales dentro de un radio de acción– estuvieran siendo puestas a prueba a la vez en el taller del alfarero y en los ejercicios mnemotécnicos –gestuales y orales– del aedo. La composición monumental de la epopeya, que en el caso de la Ilíada es marcadamente «circular», se sostiene sobre el sistema formular descrito por Milman Parry, cuya aportación tiene, como vemos, no pocas implicaciones teóricas. Entre otras, la posibilidad de aproximarnos a una fase de la tradición en la que los registros visuales y los registros sonoros parecen integrados en un cosmos ondulante. El torno del alfarero, las actividades del coro y del aedo, los trazados del geómetra que sirven de guía al escultor y al arquitecto, parecen derivas próximas que manan de una misma fuente de gestos ritualizados.

Imagen recurrente en la épica de tradición oral es también la actividad textil femenina. Whitman no la considera como uso técnico, sino como ejemplo de imagen poética que está «estrechamente enlazada con la acción» en los poemas de Homero y «parece haber ejercido poder sobre su imaginación».[345] El motivo

textil llega a la épica configurado ya por el mito desde tiempos remotos: las Moiras eran representadas como hilanderas, el destino de los mortales pasaba por sus manos como delgado hilo (línon) cuya materia prima dio nombre también, según sabemos, a la personificación del canto fúnebre.[346] Helena aparece en la Ilíada tejiendo un doble manto púrpura sobre el que borda escenas de troyanos y aqueos «que por causa suya estaban padeciendo a manos de Ares» (Il., III, 125-128). Emplazada en el corazón del conflicto, la bella argiva y el manto del color de la sangre representan la imagen de la fatalidad, nueva encarnación de las Moiras. «Purpúrea» es epíteto de la muerte misma.[347] No resulta difícil establecer la comparación –aunque Homero no la lleva a cabo de manera explícita– entre el manto púrpura que teje Helena y la actividad del aedo, que nos pone ante los ojos de la imaginación los sangrientos motivos de su propio canto, a modo de bordado, cual mercader sonriente y discreto. La troyana Andrómaca, esposa de Héctor, teje digna y confiadamente un manto igualmente doble y purpúreo, bordado de motivos floridos, sin saber que su esposo yace muerto en el polvo, al otro lado del muro (Il., XXII, 437 y ss.). El ánimo femenino se apega al telar para oponer resistencia a la fatalidad, ya sea como símbolo del desatino amoroso de Helena, ya como emblema de la lealtad conyugal de Andrómaca. Whitman subraya el contraste y la conexión entre las dos escenas textiles de la Ilíada: el manto que teje la causante de la guerra es semejante al posible adorno fúnebre de su víctima más noble.[348] En la Odisea, la ninfa Calypso y la diosa Circe, ajenas a toda fatalidad, tejen mientras cantan.[349] La conjunción de ambas actividades simboliza los atributos deseables de la feminidad y, en el caso de las dos hermosas inmortales, sublima el encuentro amoroso como utopía al margen de las penalidades de la intriga. El tejido púrpura es presentado reiteradamente como ágalma de valor regio: la princesa Nausicaa recomienda vivamente a Ulises que se abrace como suplicante a las rodillas de su madre Areta, a quien hallará en el palacio, como es costumbre, junto al fuego, «torciendo los copos purpúreos» (Od., VI, 305-306). Finalmente, en el más famoso de los telares homéricos, Penélope teje y desteje el manto fúnebre para el viejo Laertes, padre de Ulises, prolongando la espera del retorno de su esposo y aplazando el día nefasto de la elección de pretendiente: «Del telar suspendiendo una urdimbre bien larga, tejía / una tela suave y extensa...» (Od., XIX, 139 y ss.). La comparación con la

extensión del canto en el que el aedo teje y desteje o dilata con sus digresiones el fin de la intriga, aunque no es más que una posibilidad implícita, ejemplifica una vez más un uso de las imágenes que, en lugar de acentuar perfiles y semejanzas, atenúa o intensifica, según el caso, las resonancias y reciprocidades latentes.

En un ensayo dedicado al uso de la metáfora textil en el mundo antiguo, John Scheid y Jesper Svenbro analizan cómo evolucionan sus aplicaciones en tres campos: político, conyugal y poético. En todos ellos, el tejer (hyphaínō) representa la unión entre principios opuestos, ciudades o clases sociales en conflicto, los géneros sexuales o los signos audibles y escritos, cuando se enlazan armoniosamente como la urdimbre y la trama en el telar. Sobre el stḗmōn o hilo vertical robusto (también llamado mítos), tensado por medio de piedras a modo de pesas, se teje la krókē horizontal, más delicada (también llamada rhodánē). El entrelazamiento (symplokḗ) de ambos hilos adquiere en diversos autores un significado sexual evidente. A partir de la célula conyugal, el sentido de la unidad se extiende al tejido social completo.[350] En diversos ritos se rinde culto a Hera, divinidad del matrimonio, por medio del ofrecimiento de un simbólico manto que representa la convivencia pacífica.[351] En la Ilíada (III, 212), el anciano Anténor rememora el día en que Menelao y Ulises visitaron Troya para parlamentar ante su asamblea, ante la cual «tejían sus discursos y reflexiones». Más adelante, Héctor pide a su madre Hécuba que ofrezca el manto más valioso del palacio a Atenea, para apaciguar su hostilidad hacia Troya (Il., VI, 269-273). En Lisístrata, Aristófanes hace expresar a su protagonista el deseo de juntar a todos los atenienses, desunidos como briznas de lana, en una sola madeja con la que tejer «un manto para el pueblo» y acabar con las guerras contra Esparta.[352] Platón, en el Político, toma «el arte de entrelazar la urdimbre y la trama» como paradigma de la «ciencia regia» que en la ciudad debe unir el carácter enérgico (andreía) y la virtud de la prudencia (sōphrosýnē), por medio de la educación y de una política de enlaces conveniente.[353]

El manto nupcial (khlaīna) que cubre a los esposos en el tálamo es un símbolo del poder de la casa que acoge su alianza. «El tejido es el matrimonio. El enlace de la urdimbre viril y de la trama femenina es un “mito” tan fuertemente anclado en la memoria

colectiva que no necesita exégesis», declaran Scheid y Svenbro.[354] Dicha tradición no solo perdura sin necesidad de comentario, sino que se presenta como marco natural que señala un límite para la interpretación, al modo en que la menuda Átropos corta el hilo del destino que devanan sus hermanas. Digamos, de paso, que Átropos, «la inflexible» o «la inevitable», es también «la que impide un nuevo giro», la que acaba con las variaciones del canto y con la extensión de las metáforas, si atendemos a los sentidos antes citados de trépō. En los poemas de Homero, la imagen del tejido arrastra implicaciones hondas, pero el aedo solo se presta a insinuar la cercanía con su oficio, atento a una labor femenina que a menudo se asocia con el canto, prudente en lo que respecta a las relaciones de poder que representa.[355] La unidad política y conyugal simbolizada por el tejido resulta de una relación fuertemente jerarquizada, de la sumisión al principio rector masculino, semejante a la sólida urdimbre de la que cuelgan las pesas en el telar.[356] El aedo depende de ese mismo principio de autoridad que gobierna el oīkos, aunque para hacerse valer ante él debe mantener la independencia de su relación sagrada con la Musa. Todo ello indica que el modo de cohesión propio de la tradición oral excede el marco de la comparación con el modelo textil o político.

Scheid y Svenbro señalan que «los poetas corales, Píndaro y Baquílides, fueron los primeros que utilizaron en Grecia la metáfora del tejido para designar la actividad poética».[357] Svenbro informa en otro lugar de que dichos poetas reclamaban grandes sumas a cambio de sus odas encomiásticas, que comparaban a menudo con los más preciados agálmata, entre ellos los tejidos de lujo.[358] El canto se equipara con el tejido simbólico al mismo tiempo que se mide con el poder ilimitado del dinero. En conclusión, el tratamiento diverso de la metáfora textil en la épica y en la lírica coral expresa un avatar decisivo de la tradición poética helena: el paso de la poesía tradicional, caracterizada por una sujeción a los ideales de la aristocracia que no impide la movilidad de sus formas, a la poesía registrada por escrito, que estandariza el uso del mito como justificación del encomio y especula con su propio valor como mercancía. Scheid y Svenbro añaden que el nombre mismo de poiētai («artesanos», «productores») proviene de la insistencia de los líricos corales en la «materialidad de su discurso», que deja de ser metafórica y «deviene en adelante literal, alfabética, escritural».[359]

La metáfora poética alcanza a expresar su materialidad –su dimensión ontológica, su participación en los intercambios del mundo– por medio de las letras; pero es preciso tener en cuenta la actividad de las artes sonoras como fundamento de una imagen del mundo previa a su constitución lógica propiamente dicha. En los poemas de Homero, que se presentan como metáfora idealizada del cosmos –cristalización de la fantasía en un sistema de fórmulas de tradición oral regido por la exigencia rítmica–, la metáfora del tejido, que representa las relaciones de dominación, permanece en estado latente; se hace en cambio explícita cuando los poetas corales presentan sus odas por escrito como valor de cambio entre otras mercancías. La escritura adquiere entonces, indirectamente, estatuto de modelo o valor dominante: es capaz de convertir en paradigma una metáfora de la tradición oral para equipararse con ella. A estas alturas, se ha producido ya la conversión de la lógica poético-musical en una lógica distinta, que Platón se encargará de expresar en términos directos. Se hace evidente, en el mismo punto, que el edificio del lógos se eleva sobre un antiguo andamiaje de metáforas.

En busca de paradeígmata o ejemplos de fácil comprensión que favorezcan el ascenso hacia lo inteligible, Platón da un paso decisivo en la configuración de la metáfora textil, al aplicarla al terreno político por medio del «paradigma de paradigmas» que es el aprendizaje de las letras.[360] Igual que ocurre con la analogía cerámica del canto –metáfora de un son que a su vez metaforiza el mundo–, el paradigma escritural platónico reduplica una función modélica previa: la del tejido de valor regio convertido en fórmula poética. La escritura se convierte en paradigma supremo al intervenir como metalenguaje que aísla el habla de sus relaciones de proximidad con el sonido musical. Sin ese desplazamiento hacia el signo visible, el lenguaje no puede llevar a cabo la clausura de la extensio lógica, poner límite a la extensión de las metáforas. La escritura, dice Platón, permite a los niños discriminar los sonidos confusos del habla y, tomando como ejemplo aquellas combinaciones de grámmata que comprenden con facilidad, deletrear las voces más complejas. La posibilidad de distinguir los elementos que componen las sílabas permite a Platón, a su vez, elucidar el sentido de los paradigmas en general, lo cual equivale a asumir que el paradigma es un hecho esencialmente lingüístico, sin

necesidad de aclarar el origen de las metáforas sobre la que se construye. El paso siguiente es dar con la «forma regia» del paradigma que conviene aplicar al orden ciudadano. Aquí es donde hace aparición la metáfora del tejido de las lanas: la ciudad necesita tejer la urdimbre resistente de la andreía con la trama flexible de la sōphrosýnē.[361] El paradigma escritural permite justificar la comparación entre el paradigma textil y la política, pero el procedimiento de conexión entre ambos paradigmas –textual y textil– no se hace explícito.

En el Sofista, Platón dice que ni los verbos ni los nombres por sí solos bastan para configurar la frase, sino que «el discurso más simple» (lógos prō̃tos) requiere «entrelazar los verbos con los nombres» (symplékōn ta rhḗmata toīs onómasi).[362] En el concepto de symplokḗ vuelve a estar latente la metáfora del tejido que, como hemos comprobado, significa sometimiento a un principio rector, el cual se presenta ahora como orden sintáctico del discurso, pero la metáfora tampoco en este caso se hace evidente. En la frase del tipo «el hombre aprende», que Platón utiliza como ejemplo de la célula mínima del lógos, no se asignan al nombre y al verbo las funciones asociadas a los hilos entretejidos, aunque el sujeto parece hacer el papel de sólida urdimbre y el rhēma sea la trama flexible de sus acciones o predicados variables. En realidad, Platón no quiere dar demasiada relevancia a sus propios paradigmas, ya que comportan asociaciones indeseadas. Conocidas son sus ambigüedades con respecto a la escritura misma y, en general, con respecto a las técnicas artesanales que habitualmente utiliza como ejemplo, antes de dejarlas de lado, una vez construido el andamiaje sobre el que apoyar su elevado razonamiento.[363] En tiempos de Platón, el texto escrito no pasa de ser una herramienta auxiliar que reclama la lectura en voz alta, a través de la cual el discurso retorna a su condición sonora.

Por boca de Sócrates, Platón presenta en Fedro su crítica de la escritura –herramienta propia de retóricos y sofistas– y hace una defensa de la inscripción verdadera del lógos en el alma de los muchachos nobles.[364] Scheid y Svenbro se apoyan en este hecho para sostener que la analogía que permite comparar los hilos del tejido con el lenguaje se produce entre el texto escrito y su reproducción de viva voz.[365] Pero ¿cuál de los dos es el hilo

dominante, el oral o el escrito? Del Fedro a la famosa Carta VII de Platón, la desconfianza durable –e incluso creciente– con respecto a la escritura parece conceder a la enseñanza oral, de la que Sócrates es ejemplo eminente, un prestigio semejante a la resistencia grave de la urdimbre, en tanto que los ardides tradicionalmente atribuidos a la escritura parecen más propios de la flexibilidad de la trama.[366] Sin embargo, según el pasaje citado del Sofista, es el alfabeto fonético, que permite discriminar y representar gráficamente las unidades mínimas de la cadena hablada, el que convierte al lenguaje en paradigma supremo y justifica indirectamente la aplicación política de la metáfora textil. Lo cierto es que, como demuestran Scheid y Svenbro, la conexión entre los paradigmas que pone en juego Platón no se hará explícita hasta que el término textus se imponga entre los escritores latinos, como una manifestación propia del proceso de aculturación por el que Roma fija los modelos que hereda de Grecia, convirtiendo el nómos de la tradición oral en lex escrita.[367]

En la frase homérica, sus elementos formulares se comportan como si buscasen hacer perceptible todo un espectro de reciprocidades, como si los significados fuesen campos gravitatorios o magnéticos que equilibrasen sus fuerzas respectivas. La libertad en el uso de las metáforas propia de la epopeya, su manera de aproximar las imágenes sin necesidad de culminar la sustitución simbólica, deja paso en el texto de Platón a la exigencia de normalizar un tipo específico de figura de dicción que se convierte en paradigma: la sinécdoque que consiste en tomar por totalidad una parte –la palabra, y de ella la representación visible, escrita– del conjunto de las artes de las Musas. La representación exige la reduplicación y la inversión del sentido original de las metáforas: devuelve el producto de la fantasía o de la videncia, ágalma portado en volandas por la sonoridad poético-musical, al espacio de la visibilidad exterior, propio del objeto fabricado y de los grafismos, donde resultan comprensibles los rasgos genéricos que definen la ousía de cada cosa y se hace posible delimitar la extensión de la clase a la que cada cosa pertenece. Pero el eīdos visible, a su vez, se transforma en signo de una Forma puramente inteligible, que conduce la fantasía hasta el límite de la invisibilidad, donde los rastros del mundo se desvanecen.

La extensio y la intensio de un concepto se reducen, en consecuencia, a una sinécdoque duplicada e invertida: la primera dice el todo por la parte, define la clase a cuyos miembros se aplica el concepto; la segunda dice la parte por el todo, enumera cada uno de sus rasgos esenciales. Su relación inversa forma la trama y la urdimbre de un tejido idealmente apretado. El razonamiento deductivo es una especie particular de metáfora reducida por fuerza al cometido de representar la generalidad. Giorgio Colli apunta en este sentido, al hacer derivar la disciplina lógica de la forma agonística que adquiere la discusión en torno a los primeros enigmas: «Efectivamente, como nos enseña Aristóteles, demostrar una determinada proposición significa encontrar un medio –es decir, un concepto, un universal– tal que permita unir cada uno de los dos términos de la proposición de modo que de esas conexiones se pueda deducir la propia proposición, o sea, demostrarla. Y, como ese medio es más abstracto que el tema de la proposición que hay que demostrar, la discusión, como búsqueda de medios, es una búsqueda de universales cada vez más abstractos, ya que el medio que demuestra la proposición necesitará, a su vez, ser demostrado.»[368] El silogismo responde a una motivación competitiva, es una artimaña urdida con deliberación, tramada con habilidad. Consiste en un tropo que dice una cosa por otra, hasta hacer que las cosas encajen en el marco de la generalidad. Es performativo y «hace lo que dice» en la medida en que impone límites al juego de atracciones entre campos semánticos; mas no dice lo que hace, porque no hace explícita la función metafórica del paradigma que propone como ley.

La unión jerárquica que expresa la metáfora textil por medio del término symplokḗ –la dominación de un sexo sobre otro, el ordenamiento político y la clasificación genérica de los conceptos– no es la única modalidad de enlace que ponen en juego las artes poético-musicales de los helenos: sus cantores practicaron durante siglos un intercambio de patrones rítmicos adaptables a las variaciones cuantitativas del verso que los metricistas tardíos llamarían epiplokḗ, cuyo sentido habremos de investigar cuando nos ocupemos de las relaciones entre el metro y el ritmo musical.[369] El intercambio que designa la epiplokḗ no es metafórico, sino literal, significa el enlace de las palabras con el ritmo, engranaje sobre el que se extienden las metáforas y los símiles. La tradición

poética genera reciprocidades al margen de los paradigmas que se alzan sobre ella con el propósito de regular la desproporción. Hemos visto cómo la desproporción se insinúa desde el comienzo de los tiempos en los intercambios de dones y atributos entre los mismos dioses, cómo la racionalización que hace posible la moneda no alcanza a agotar el trasfondo mítico de la desmesura que persiste en el deseo de riqueza ilimitada. Tampoco el «paradigma de paradigmas» que es la escritura hace otra cosa que prolongar indefinidamente el alcance de la desproporción simbólica o de la abstracción creciente. En realidad, no hay equivalencia o satisfacción material en los intercambios simbólicos –en los intercambios tout courtfuera del círculo del coro, de las relaciones entre realidad y fantasía en las que el humor del aedo hace cómplice a su auditorio, de las fórmulas verbales adaptadas al juego rítmico. Veamos a continuación cómo el mismo tipo de enlace que permite el intercambio en plano de igualdad entre las artes de las Musas, entre sonidos verbales y musicales, entre imágenes visuales y sonoras, se reproduce en la alternancia de los temas generales que subyacen bajo la extensa trama de fórmulas, metáforas, símiles y jornadas narrativas en los poemas de Homero. Sin llegar a formar una urdimbre conceptual reguladora, condensan un cúmulo de experiencias que sirve de fundamento para el desarrollo del discurso filosófico.

Tras su experiencia de registro de la poesía heroica serbocroata, Milman Parry inició el estudio de la estructura de los temas en la épica de tradición oral.[370] En los poemas de Homero, igual que en la epopeya de los Balcanes, las fórmulas sirven frecuentemente de marco para escenas típicas que los cantores utilizan como recurso, a modo de insertos de extensión variable que les permiten enriquecer la narración cuando conviene: el rito del sacrificio, la llegada de un mensajero, la preparación de la comida, la convocatoria de una asamblea, la descripción del acicalamiento, el vestido, el armamento fabuloso o el aparejo de la montura de un héroe, un viaje por tierra o por mar, son más o menos detallados si el pulso del relato lo requiere y la atención de los oyentes lo permite. Igual que ocurre con la elección de la fórmula más simple para expresar una idea en una sección del verso, los cantores tienden a conservar la disposición de los detalles dentro de cada escena típica, configurando «patrones de acción» cuya frecuencia no es tan regular como los patrones musicales o métricos, por estar condicionados por variables de orden externo, tales como los argumentos a los que tiene que atenerse el relato o la situación en que se reproduce el canto. Para hacer frente a los condicionamientos tradicionales y sociales, el cantor épico hace uso de su habilidad en el manejo de los recursos poéticos y musicales. La frecuencia de aparición o la extensión de los temas típicos se justifican gracias al buen uso de esos recursos, de la habilidad para dilatar la intriga sin permitir que decaiga el interés de la audiencia. El metro, las fórmulas y las escenas tipificadas garantizan cierta libertad en la extensión del canto y permiten que su estructura permanezca abierta a las transformaciones.

De no haber sido por su muerte accidental prematura, las inquietudes teóricas de Milman Parry se hubieran desarrollado en torno a esos patrones temáticos que sugieren la traslación de la noción de conveniencia métrica a las dimensiones más amplias en que se organizan los contenidos.[371] Albert B. Lord, discípulo y ayudante de Parry en sus trabajos de campo en Yugoslavia, recogió el testigo y abordó el estudio de los temas en su libro The Singer of

Tales, título tomado de las últimas anotaciones de su maestro.[372] En el curso de la ejecución –que en la épica de tradición oral, dice Lord, no se diferencia de la composición–, los temas que saca a relucir un cantor «pueden ser expandidos y contraídos» a voluntad, la extensión del canto depende principalmente de la disposición de la audiencia, de modo que preservar una tradición equivale a recrearla de continuo.[373] Más importantes que las fórmulas mismas, de las que cada cantor dispone según el alcance de su aprendizaje y de su capacidad para hacerlas variar, son ciertos «patrones subyacentes» a los que las fórmulas deben ajustarse y la habilidad del poeta para manejarlos. A los patrones rítmicos y melódicos del canto de los guslari serbocroatas se superponen recursos verbales típicos de toda poesía, como la aliteración, la asonancia y los paralelismos en la construcción sintáctica, incentivados por la homofonía de las desinencias.[374] Por lo que respecta a los epítetos formulares y a su pérdida de significación en favor de la conveniencia métrica, Lord matiza el punto de vista de Parry y defiende el contenido intuitivo de las imágenes tradicionales que, antes de convertirse en mero recurso estético, tuvieron un sentido mágico y religioso.[375]

El poema épico responde, según Lord, a estructuras latentes que tienen que ver con la extensión de los contenidos y no solo con la conveniencia métrica en el marco restringido del verso. El cantor épico «piensa su canto en términos de los más amplios temas», que están conectados con las fórmulas de un modo específico, porque a un tema corresponden ciertas fórmulas, pero también flexible, porque los desarrollos temáticos varían y con ellos las fórmulas que se les asocian. Aunque no correspondan a la trama principal, los temas tienden a mantener cierta unidad, se agrupan según lo que Lord llama una «tensión de esencias» que regula la coherencia de los significados.[376] La epopeya responde a una mentalidad eminentemente conservadora. Si un cantor se desvía mucho de la versión tradicional de un canto, es reconducido no tanto por la audiencia como por el conjunto de los cantos y de los cantores a cuya tradición pertenece. Cada canto relata una historia particular, pero es al mismo tiempo inseparable de otros cantos con los que debe mantener la unidad propia de los temas esenciales.[377] El sistema formular se imbrica de esta suerte en una red de contenidos que enlaza las fórmulas, los episodios y los cantos,

proporcionándoles coherencia temática. «Cada tema, corto o amplio –y uno podría decir cada fórmula– tiene alrededor un aura de sentido que ha sido puesta ahí por todos los contextos en los que ha aparecido en el pasado.» El poema épico no es una entidad monolítica, sino multiforme, pero se diría que en la extensión de los contenidos, donde el influjo de la práctica musical no es inmediato y entran en juego otros factores condicionantes, se invierte la tendencia propia de la economía formular: la coherencia de los temas en un contexto socio-cultural determinado se impone sobre la conveniencia métrica que permite la pérdida de significación de las fórmulas y favorece cierta libertad en la selección de las imágenes. El punto de vista de Lord actúa como una especie de resaca del sentido común, en contraste con la pleamar de la libertad compositiva atribuida a los aedos por su maestro. El estudio de la poesía heroica yugoslava permite a Lord afirmar que la preservación del sentido cuenta más para el cantor épico que la estabilidad de la forma.[378] Parece evidente que la forma poético-musical no es tan determinante en la práctica de los guslari como la coherencia de los temas tradicionales exigida por la pertenencia a un gremio y a la sociedad para la que trabaja. Sin embargo, ¿habría sido posible alcanzar un alto grado de coherencia temática si el gremio de los cantores no hubiera dispuesto de un soporte musical tradicional, que las exigencias narrativas y la inercia de la costumbre acaban por relegar a segundo plano? El hecho de que en la época en que se empieza a hacer uso de los registros electrónicos, tras muchos siglos de escritura, haya en los Balcanes cantores que emplean técnicas de una tradición oral milenaria no justifica que proyectemos hacia atrás un orden de contenidos constituido como contexto normativo. Desde principios del siglo XX, la poesía de tradición oral convive con otra suerte de registros, con los cuales se ve obligada a competir en condiciones poco favorables para su pervivencia. Lo que importa es que el guslar preserve la memoria de las hazañas de los héroes de antaño, en los que una comunidad reconoce su linaje. Para la danza festiva, su auditorio dispone de agrupaciones musicales folclóricas o modernas y de registros fonográficos; para celebrar a los dioses, de rituales severamente formalizados. En tiempos de Homero, todas esas funciones se dan cita en torno al aedo y al coro que a menudo lo circunda. La extensión temática solamente se desliga de la conveniencia métrica e impone su inercia sobre la economía formular cuando la

especialización técnica del cantor épico se encuentra ya puesta en entredicho. Por ello es preciso considerar con atención el modo en que funcionan los temas generales en Homero, sin sacar conclusiones precipitadas de su comparación con la epopeya de los Balcanes. Quizá los temas estereotipados no representen sino el lado menos productivo de la extensión de la economía formular hasta la dimensión del poema épico y haya otra manera de considerar cómo se relacionan en él forma y contenido.

También en los poemas homéricos se observan tendencias hacia la unidad temática, pero los temas esenciales se presentan siempre en alternancia con un motivo opuesto. La Ilíada y la Odisea son historias de ausencia y retorno, de separación entre cónyuges que reclama la vuelta a la normalidad, siguiendo una especie de vaivén afectivo.[379] El rapto de una mujer y su rescate es otra de esas líneas de sentido que vemos repetirse en las historias de Helena, de Criseida y de Briseida: un motivo erótico que parece entrelazarse de manera continua con la actividad bélica.[380] El tema de la cólera de Aquiles, aunque conectado con esas tres causas femeninas, modula hacia la relación homoerótica con Patroclo, cuya muerte es causa inmediata del retorno al combate del Pélida, de la muerte de Héctor y del posterior incendio de Troya.[381] La modulación del tema erótico heterosexual al homoerótico resulta natural porque ambos representan patrones éticos de la aristocracia helena: la captura de mujeres como botín de guerra (el caso de Helena es distinto, flagrante atentado contra el honor, porque se trata del rapto de la esposa de un anfitrión) y la amistad con el compañero de armas que, como en el caso de Patroclo, comparte también la intimidad, hasta el punto de acostarse junto a Aquiles con sendas muchachas cautivas a cada lado (Il., IX, 664-668). El motivo erótico es antecedente de la Ilíada y moviliza el relato desde su inicio, pues el rapto de Criseida, hija de un sacerdote de Apolo en poder de Agamenón, da lugar a la peste que diezma a los aqueos. La devolución de Criseida se encadena con la toma de Briseida, que es parte del botín de Aquiles, por los emisarios de Agamenón. Las lágrimas de Aquiles junto al mar responden quizá principalmente al orgullo herido del guerrero, pero algún lazo se ha debido de crear entre él y la cautiva «de hermosas mejillas», porque Homero dice que la muchacha se deja llevar «de mala gana». La cólera de Aquiles se enciende así «por la mujer de bello talle / que por la fuerza y

contra su voluntad le habían quitado» (Il., I, 322, 345-350 y 429430). En el canto IX (343), cuando escucha en su tienda por boca de Ulises la rica oferta compensatoria de Agamenón, Aquiles confiesa que amaba a Briseida «de corazón / aunque fuera prenda adquirida con la lanza». Una vez devuelta a la tienda de Aquiles, Briseida llora y se araña el rostro ante el cadáver de Patroclo, recordando su generoso propósito de convertirla en legítima esposa del Pélida, expresado inmediatamente después de que este asesinara a su marido (Il., XIX, 282-300).

A partir de ahí, el contrapunto de motivos eróticos con el motivo bélico es constante y produce la sensación de que en el rudo mosaico épico encajan rítmicamente teselas con los colores de la lírica tradicional. En el mismo Olimpo tienen lugar curiosas escenas conyugales: Zeus amenaza con maltratar a su esposa Hera si le contradice, porque la diosa marina Tetis, madre de Aquiles, ha solicitado al padre de los dioses que favorezca a los troyanos para vengar el deshonor infligido a su hijo y Hera está contra Troya desde que Paris se decantó por Afrodita en el famoso juicio. La trama de motivaciones míticas y bélicas deja hueco para un diálogo propio de comedia de costumbres que busca provocar la risa tosca de los varones (Il., I, 565-567). Zeus y Hera vuelven a protagonizar una escena de pareja, cuando la diosa del matrimonio, ungida de afeites y revestida de lujosos atavíos, seduce a su esposo para desviar su atención del curso del combate (Il., XIV, 170 y ss.). Zeus ve exaltado su deseo hasta el punto de superar en ardor cualquiera de sus amoríos, cuya lista repasa ante su esposa sin recato alguno (Il., XIV, 314 y ss.). La emergencia del motivo erótico humaniza hasta cierto punto la imagen de los dioses, igual que las hazañas divinizan a los héroes, de cuya ética guerrera el apetito sexual se presenta como acicate. Incluso el venerable anciano Néstor estimula el ánimo de la hueste aquea pidiendo «que nadie se apresure aún a regresar a casa / antes de acostarse con la esposa de alguno de los troyanos» (Il., II, 354-356).

La cólera de Aquiles, unánimemente reconocida como eje central de la Ilíada, representa el contenido bélico que aparentemente domina, pero en realidad es un motivo que trenza razones bélicas y amorosas. Esa trabazón o «tensión de esencias» en reciprocidad se despliega de diversas maneras, por ejemplo, como contraposición

de caracteres entre los dos bandos en liza: los troyanos marchan con vocerío semejante a una bandada de grullas; los aqueos en cambio van al combate «respirando furor en silencio» (Il., III, 2-3 y 8). Tras los caracteres étnicos contrapuestos, subyace la oposición fundamental entre motivos líricos o eróticos y razones bélicas propias de la epopeya. Alejandro –nombre habitual de Paris en el poema– es el protegido de Afrodita, contrapuesto a Menelao, quien por su parte es «caro a Ares». Pese a la fortaleza de Héctor, el bando troyano está muy condicionado por la imagen de su joven hermano: apuesto, vanidoso, dado a los goces del amor y de la forminge, no siempre valiente en el campo de batalla (Il., III, 15-55). Los troyanos son reiteradamente descritos como gente de sensibilidad especial: así los ancianos que contemplan el campo de batalla desde la torre, junto a las puertas Esceas, en vez de maldecir a Helena, causante del destino funesto de sus hijos, cuando la ven llegar vestida de «luciente blancura», alaban su divina belleza y el rey Príamo la llama «querida hija» (Il., III, 141 y 154-165). Héctor muestra rasgos de humanidad y ternura con su esposa Andrómaca y con su hijo que no tienen equivalente en el bando de los aqueos (Il., VI, 440 y ss.). El aedo juega con el contraste entre rasgos cercanos y opuestos que parece conocer bien: el talante mediooriental y el de los griegos continentales. Ambos bandos se oponen como la trama femenina y la urdimbre viril del poema, pero tales funciones jerarquizadas, repartidas entre los contendientes con deliberación que responde acaso a la inclinación de la voluntad de Zeus más que a las simpatías de los cantores, no se asignan del mismo modo a los motivos universales de la guerra y del amor, pues estos se entrelazan como pasiones contrarias igualmente determinantes, que alternan fatalmente en su predominio.

La comparación del canto épico con el tejido se encuentra en estado latente, pero subordinada a una oposición más profunda. El aedo jonio se complace en acentuar la ambivalencia de la figura del propio Alejandro: cuando describe su atavío para el duelo con Menelao, se recrea en el modo en que cada elemento de la armadura se ajusta a sus miembros y despacha sin embargo en un verso sin imágenes el armamento de Menelao. Cuando este arrastra a su rival cogido por la cabeza hacia el campo aqueo, Afrodita interviene y transporta al delicado Alejandro directamente hasta el «perfumado y aromático tálamo», donde, según las palabras que la

diosa dirige a Helena para convencerla de que vaya a su encuentro, el apuesto troyano se halla «destilando belleza del cuerpo y del vestido», como si, en lugar de venir del áspero combate, se acabase de sentar «nada más dejar la danza» (Il., III, 328-339, 369-382 y 392-394). El modo en que el aedo desea acentuar el paso a primer plano del motivo erótico, intensificado al máximo por contraste con el motivo bélico, se expresa en estas palabras que Alejandro dirige a Helena: «Nunca el deseo me ha cubierto así las mientes como ahora / ni siquiera cuando tras raptarte de la amena Lacedemonia / me hice a la mar en las naves surcadoras del ponto» (Il., III, 441-447).[382] La trama amorosa compite en fuerza y aprieta el lazo con la urdimbre contraria. El aedo maneja ambos hilos argumentales con absoluta libertad para intensificar uno u otro.

El rubio Menelao, principal rival de Paris por ser marido de Helena, no es el elegido para expresar con mayor énfasis el ardor guerrero en la Ilíada: esta función corresponde a Diomedes, quien aparece iluminado por un fuego que irradia de su armadura como la estrella Sirio y recorre el campo desbaratando líneas enemigas, igual que un río desbordado arrastra sus márgenes. Diomedes mata al arquero Pándaro –quien ha roto la tregua alcanzando a Menelao con una flecha–, hiere a Eneas, hijo de Afrodita, e, instigado por el celo de Atenea, acosa a la misma diosa del amor y alcanza a herirla con su lanza «en el extremo de la mano delicada». Afrodita pide auxilio a su hermano Ares y este le presta sus caballos para huir del furor de Diomedes, «que ahora hasta con Zeus padre osaría luchar» (Il., V, 4-8, 85 y 336-337). El nombre de dios padre se invoca para exaltar hasta el delirio las cualidades bélicas del héroe. Contando con tal disposición del ánimo guerrero, no es extraño que el aedo se deleite en excitar al auditorio con sucesivos enfrentamientos entre Diomedes y los inmortales: primero contra Apolo, ante el que el hijo de Tideo retrocede apenas, y finalmente contra el propio Ares, dios de la batalla, al que con ayuda de Atenea alcanza en los ijares (Il., V, 436-442 y 846-855). Tanto en lo relativo al deseo amoroso como en lo que toca al furor bélico, el aedo intensifica sus motivos esenciales hasta el límite de lo que puede ser enunciado.

Algunas imágenes sonoras permiten al aedo llevar hasta la hipérbole un espectro de impresiones graduales que, por contraste con los aspectos visuales que las acompañan, parecen funcionar

como paradigma de la reciprocidad entre motivos opuestos. El cantor modifica su técnica formular para llevar a cabo la aproximación sucesiva a una imagen, sobre la cual vuelve como el oleaje en pleamar hasta alcanzar la máxima extensión sobre la arena. Precisamente el símil de las aguas en crecida se repite con algunas variaciones para hacer sentir el empuje y el fragor de los ejércitos.[383] Otras veces los sonidos espantosos de la batalla se individualizan y van adquiriendo dimensiones mayores. Un verso formular, escandido casi a modo de estribillo, arrastra consigo el desplome de la imagen del guerrero como destello fugaz que da paso a un eco fúnebre: «Retumbó al caer y las armas resonaron sobre su cuerpo» (Il., IV, 504 y V, 42). Con técnica semejante, pero invirtiendo el orden en que contrastan las impresiones auditivas y visuales, el cantor presenta el estruendo metálico del combate, donde se mezclan quejidos de muerte y salvajes alaridos de triunfo, para acabar en el silencioso fluir de la sangre (Il., IV, 447-451). Por defender a Diomedes rodeado de atacantes, Hera toma la apariencia y lanza el proverbial grito de Esténtor «de broncínea voz / que gritaba tan fuerte como entre cincuenta» (Il., V, 784-786). Pero el aedo no se queda satisfecho con la hipérbole y la intensifica todavía un poco más adelante: Ares, tras ser herido, brama «con un alarido como el que profieren nueve o diez mil / hombres en el combate, cuando traban marcial disputa» (Il., V, 860-861). Tras la muerte de Patroclo, el grito salvaje de Aquiles junto al foso, tres veces repetido y extendido en su resonancia por Palas Atenea, hiela el pulso de los troyanos y de sus aliados, poniendo un primer cerco invisible a las murallas de Troya (Il., XVIII, 205-229). La cabeza de Aquiles luce entretanto con un fulgor dorado que se eleva hasta el cielo, prefigurando el aura con que la cristiandad pintará a sus santos y agotando las posibilidades de representación de la figura heroica.[384]

En la epopeya homérica, los componentes visuales y sonoros de la imagen se comportan con la misma dinámica gradual o intensiva que afecta a los principios opuestos del Amor y de la Discordia. La tensión en ambas polaridades se atenúa por obra de la repetición formular de ciertas imágenes recurrentes o bien se intensifica hasta la desmesura. Este tipo de «estructura» oscilante, en forma de vaivén, importa más en Homero que las semejanzas y las analogías, pese al criterio de Aristóteles, y permite discutir la supuesta preponderancia de los contenidos sobre las formas en la épica de

tradición oral, argumentada por Lord frente a Parry. La conveniencia métrica cuyo funcionamiento desvela Parry está en consonancia con las estructuras mentales del mundo antiguo y exige una relectura de sus fuentes, en tanto que la coherencia temática de Lord responde más bien a un arte poéticomusical en decadencia, como el los guslari serbocroatas, y apenas tiene consecuencias filosóficas. En los poemas de Homero, la oscilación entre el motivo bélico y el motivo erótico, o entre impresiones visuales e impresiones sonoras, son las primeras manifestaciones de la dualidad fundamental que Heráclito y Empédocles alzarán a nivel de explicación cosmológica. Kirk reconoce cierto grado de «racionalidad» en los precedentes míticos de esa dualidad presocrática.[385] Como expresión de la mentalidad de los griegos antiguos, las líneas de sentido esencial que subyacen en los temas que trata Homero condicionan la emergencia del discurso filosófico.

Afrodita y Ares protagonizan en la Odisea uno de sus pasajes líricos más llamativos, con sus amores adúlteros e incestuosos celebrados por el aedo Demódoco para que dance la juventud feacia (Od., VIII, 261 y ss.). Otros pasajes relativos a Calypso y a Circe, e incluso a la doncella Nausicaa, tienen relevancia como piezas líricas dentro de un poema en el que el motivo bélico es ya solo trasfondo, hasta que llega la venganza de Ulises. Pero lo cierto es que las variadas aventuras y el colorido imaginario de la Odisea se subordinan a un hilo dominante: el retorno dilatado al hogar y al lecho conyugal, con respecto al cual todo lo demás es ornamento. Si en la Ilíada las potencias en juego y sus diversas imágenes son intensificadas hasta el exceso, siguiendo el desbordamiento provocado por el rapto de Helena y por la consiguiente invasión aquea de la Tróyade, se diría que la Odisea pretende no solo narrar el retorno al territorio patrio, sino también convertir la epopeya en bálsamo imaginario para oídos quizá fatigados de escuchar escenas de combate e imaginar desmesuras. En cualquier caso, la libertad del aedo para cruzar imágenes que condensan impresiones prístinas no se empobrece todavía bajo el peso de las semejanzas normalizadas, ni se hace rígida por obra del artificio poético, porque los aedos disponen de muchos episodios tradicionales ricamente elaborados para tramarlos en torno a una intriga principal que en la Odisea empieza a parecer el argumento de una novela.

Ares y Afrodita, personificaciones de los principios cosmológicos opuestos de la Discordia y del Amor, eran en el mito griego hermanos y progenitores de Harmonía. Su unión representa en cierto modo el monismo de Heráclito, la concepción de la divinidad que está detrás de las antinomias, la fortaleza de la armonía profunda que comprende todos los conflictos, aunque en forma de cuento popular salvaje y burlesco. ¿Cabe conceder un sentido específicamente musical a esa concepción mítica de Harmonía como hija del encuentro entre los extremos opuestos, el furor bélico y la pasión amorosa, pensados por los griegos como hermanos, violando el principio que universalmente gobierna las uniones matrimoniales? Si conociésemos la melodía con la que Demódoco cantó alegremente esos amores ilegítimos, tal vez aquella «matriz común de la música y el mito» de la que hablaba el joven Nietzsche nos resultase más cercana, pero el olvido de la sonoridad musical desvanecida a orillas del discurso racional cumple, de hecho, una función lógica determinante.

Con objeto de paliar en lo posible el olvido de la tradición oral milenaria, Parry y Lord viajaron a Yugoslavia pertrechados con el equipamiento electrónico que les convertiría en precursores de los audiovisuales etnográficos.[386] Filmaron la imagen trémula del guslar bosnio Avdo Medjedovic sentado en el suelo, escandiendo decasílabos sobre una pobre e insistente melodía, secundados por el chirrido del arco sobre el gusle, especie de laúd monocorde. Para dejarse llevar por tan estrecho cauce sonoro, la única puerta es el significado de las palabras del canto y la implicación emocional en las historias que cuenta, aunque la imagen del guslar en acción no deja de ser fascinante por sí misma. De vez en cuando, suple una irregularidad métrica con melismas que dan a entender un arte musical algo más rico que el que pone al servicio del relato. Si la música de Homero se pareció en algo a la de Avdo Medjedovic, eso es algo que solamente podemos suponer a partir de una similitud bien conocida: la cantidad considerable de versos que el aedo podía improvisar siguiendo el «tren de pensamiento» de la técnica formular.[387]

Los estudiosos de Homero deben contentarse con arañar huellas fósiles en el texto preservado y algunos datos tan significativos como la propia etimología de la palabra mélos: Homero la emplea

solamente en plural para designar los miembros del cuerpo: «rápidamente el ánimo (thymós) / se fue de sus miembros (mélē) y una abominable oscuridad lo apresó» (Il., XIII, 671).[388] Bruno Snell explica que Homero concibe el cuerpo como agregado de cualidades que se hacen perceptibles en la actividad de sus miembros, de manera que recuerda a las figuras pintadas en las vasijas del cementerio de Dípilon.[389] Tal asociación parece confirmar el paralelismo que defiende Whitman entre la estructura de la Ilíada y las pinturas sobre cerámica del Periodo Geométrico. Resulta razonable deducir que el uso posterior de mélos en singular para designar el canto se fundase en la percepción distinta de sus unidades dinámicas: segmentos de melodía asociados con el gesto de la mano que pulsa, del pie que danza, de la boca que canta articulando palabras. El aire musical prolonga la unidad vital del thymós. Pero solo podemos intentar resucitar el fantasma de la melodía arcaica concediendo nuestra atención absorta al texto de Homero: «al modo / en que un varón mira fijo al aedo, a quien dieron los dioses / el saber de los cantos que arroban las mentes mortales / y jamás de escucharlo se cansa siguiendo sus tonos» (Od., XVII, 517-520).

El aedo jonio se retrata a sí mismo en los versos que canta, ocupa el lugar del prototipo que ensalza, encarna la leyenda en el ámbito cotidiano, sin que el peso de la realidad común alcance a lastrar el vuelo de sus palabras. Una vez recogidas por escrito, estas preservan la posibilidad de convocar el aura de su figura legendaria, pero interponen una barrera que impide reconstruir el son esfumado hace milenios. No cuesta imaginar al aedo en actitud semejante a la de una primitiva estatuilla de bronce, a la de algunas figuras pintadas en cerámica o a la del cantor bosnio Avdo Medjedovic en las imágenes filmadas por Parry y Lord. La phantasía se detiene en cambio pasmada cuando Homero mismo nos solicita que imaginemos la phōnḗ del cantor, ya fuera monótona como la del guslar bosnio, ya rica en giros como la del emblemático ruiseñor. La conversión del canto épico en leyenda escrita produce una especie de cortocircuito porque interpone un icono borroso en el lugar en que el oyente directo contemplaba y escuchaba la ejecución del aedo, es decir, invierte la relación originaria entre phōnḗ y phantasía. El sonido de la voz abre camino a la imaginación, transforma la presencia en visión de lo remoto, en

tanto que las imágenes interpuestas de los grafismos precisos que representan un icono borroso bloquean el contraste de sensaciones, ocupan el espacio que la imaginación necesita para reproducir el hechizo. Algo parecido ocurre cuando contemplamos un cuadro que representa otro cuadro: un exceso de evidencia bloquea la ilusión, admitimos la ficción de la profundidad en primer plano, mas no en el cuadro representado, porque entre ambos no hay espacio para que se deslice un murmullo. La ilusión de profundidad que proporciona la perspectiva necesita aire interpuesto, otra dimensión, un punto de vista variable, un medio habitado por otros espectadores, a través del cual podemos conocer las impresiones de un semejante o recibir instrucciones para construir o interpretar la pintura. La ejecución autorreferencial del aedo, que solamente tiene sentido pleno como acto performativo, una vez reproducida por escrito preserva, no obstante, una diferencia: no colma por completo el margen de la fantasía al modo del cuadro dentro del cuadro, porque el oído interno del lector tensa ingenuamente su atención hacia la música ficticia descrita con palabras. Se deja llevar por la proximidad concebible entre los sonidos reales de la ejecución musical y verbal, los sonidos verbales representados por los signos escritos y el son mitificado del aedo legendario. Pero el canto representado solamente por palabras se retrae sobre su ámbito mítico, parece contemplarnos desde otro mundo y deja al discurso abandonado a la tarea imposible de describirlo.

La ejecución del cantor épico que ensalza su oficio y se describe a sí mismo en el acto de encarnar el mito se refugia en una suerte de demarcación sagrada, frente al discurso que, de espaldas al arte inspirado por la Musa, se alza sobre el fluir de los cantos, se apropia de la memoria del linaje, aspira a ejercer el control sobre la asamblea, a proporcionar razones para unir clanes y tribus o a justificar el dominio sobre otros pueblos. La tradición oral corre, no obstante, bajo el discurso que el historiador reproduce por escrito, alimenta con mitos la dialéctica del filósofo que viene a indagar en pos de la verdad permanente. Aunque se oponga expresamente a la fantasía poética, el discurso toma de ella elementos de los que se sirve para proyectar sus intenciones más allá del círculo de la celebración musical. Del aedo aprende a extender la economía formular, a establecer la conexión entre imágenes, a articular episodios, temas o líneas de sentido esencial, a resaltar lo que

favorece a sus intereses, tal como enseñarían luego los sofistas. Aunque otros modos de enunciación arcaicos se desarrollasen fuera del marco de la frase escandida para la danza, ya fuera en forma de relatos familiares o de discursos emitidos en ocasiones solemnes, ni sus dimensiones ni su estructura interna les permitieron alcanzar la talla de una «composición monumental» como la de Homero. El verso de tradición oral, en cambio, proporciona en la Grecia antigua el fundamento, da pie para la extensión del discurso que, semejante al roble sobre suelo fértil, reparte por sus ramas la savia poético-musical primigenia. Las fuentes consagradas a las Musas corren al pie del árbol de la palabra y alimentan su crecimiento.[390]

La filosofía parece destinada a preservar un germen de la tradición poético-musical que se diluye en el discurso político o histórico. Para comprobarlo, sigamos el hilo de algunos discursos emblemáticos de la tradición helena. El poema épico de tradición oral, sujeto a conveniencia métrica, no puede ser considerado como discurso propiamente dicho, pero en su marco hallamos las primeras muestras de alegato público, cuya extensión literal y cuya significación alcanzan dimensiones más amplias que las metáforas formulares y los símiles. El discurso de Néstor, por ejemplo, tras el enfrentamiento entre Aquiles y Agamenón al comienzo de la Ilíada, tiene un sentido conciliador que busca compensar la distribución irregular del botín erótico y reafirmar el interés común de los griegos frente a los troyanos (I, 254 y ss.). Las líneas de sentido esencial del poema –el amor y la guerra– siguen siendo evidentes, pero sobre ellas se alza la voz de la conciencia colectiva, un proyecto de unidad helena concebido con dificultad. La escritura contribuye a ampliar la imagen de ese proyecto. Mucho más extenso es el discurso de Pericles –que Tucídides, probable testigo presencial, dice reproducir con fidelidad–, cuando arenga a la asamblea ateniense tras el primer año de guerra contra los lacedemonios.[391] Se trata de un elogio en honor de los muertos en combate, pronunciado en sus funerales «de acuerdo con la costumbre». Comienza por recordar el mérito de los antepasados, quienes legaron a los atenienses un país libre, y continúa ensalzando el valor del sistema democrático, el culto a la belleza y a las actividades del espíritu, la importancia del comercio y la riqueza que convierten a Atenas en «escuela de Grecia». Tucídides subraya por boca de Pericles una diferencia drástica con respecto a los

discursos del pasado: el poderío de Atenas se afirma «sin necesitar para nada de un Homero que nos elogie, ni de quien con sus versos deleitará el instante presente, pero cuya interpretación de los hechos será destruida por la verdad».[392]

Las diferencias que el testimonio escrito aporta en relación con el discurso de tradición oral estriban en la amplitud –capaz de contener en lo esencial la grandeza de Atenas– y en la veracidad fiel a los hechos, ajena a la caprichosa inspiración de la Musa épica. Platón imitará después en Menexeno el elogio fúnebre convertido en tópos retórico, poniendo en boca de Sócrates un discurso supuestamente recibido de la cortesana Aspasia, y opondrá en Fedro la defensa impía del amor redactada por el sofista Lisias al lógos socrático que sublima el amor desinteresado, desdiciendo los artificios de la escritura en favor de la veracidad de la argumentación oral, que el Maestro pretende inscribir en el alma del discípulo. La amplitud, el alcance y la veracidad del discurso filosófico se incrementan, en cualquier caso, gracias al uso de las letras, igual que ocurre en el discurso histórico de Tucídides. Las lecciones escritas de Aristóteles se desligarán definitivamente del compromiso platónico de preservar el recuerdo de la transmisión oral y la forma dramática del diálogo.

Desde el punto de vista del contenido, la motivación que da sentido a los discursos literarios antiguos responde todavía a las líneas esenciales que hemos observado en los poemas de Homero: por un lado la gravedad de la guerra (o de las desgracias naturales añadidas, como la epidemia de peste que curiosamente precede al discurso de Néstor y sigue al de Pericles); por otro, la ligereza erótica que desencadena los conflictos en la Ilíada y da lugar en Fedro a la distinción entre la palabra vana del sofista y el razonamiento de Sócrates movido por el amor a la verdad. La extensión del discurso escrito porta consigo y prolonga la extensión del mundo contraída a través de los géneros poético-musicales. En cierto modo, ejerce también su derecho poético a la hipérbole: la guerra de conquista y apropiación, que a partir de cierto momento de expansión de los intercambios marítimos parece alcanzar, como bien refleja el texto de Tucídides, la totalidad del mundo antiguo, encuentra su contrapartida en la necesidad de convertir el motivo erótico –hasta entonces comprendido como botín de guerra– en

razón sublime que reclama la inmortalidad del alma y un principio de inteligibilidad universal, al modo platónico, como si el ideal respondiese a la necesidad de compensar la desmesura de la realidad cruenta.

Bajo el apremio del interés político y del afán de riqueza, el lógos evoluciona en el periodo clásico fuera del marco de la conveniencia métrica y de la expresión formular, se aleja de la metáfora primigenia que intercambia sensaciones visuales y sonoras. Muchos siglos después, Nietzsche provocará un vuelco en la historia del pensamiento occidental, al afirmar que todo discurso es retórico y que los conceptos en que se apoya la razón no son más que «metáforas gastadas». El lenguaje consiste precisamente en fabricar «tropos» que conectan imágenes y sonidos. Lejos de proceder «por una vía lógica», lleva a cabo una serie de traslaciones o «metáforas» que empiezan por «trasponer una excitación nerviosa en una imagen» y transforman luego la imagen en sonidos, realizando un «salto completo de una esfera a otra». La filosofía ordena esa traslación alógica entre imágenes y sonidos en forma de conceptos susceptibles de ser verificados o sometidos a «una instancia imperativa y reguladora». Olvida el «mundo primitivo de las metáforas» y solamente «por esa inconsciencia y por ese olvido» alcanza «el sentimiento de la verdad».[393] El concepto mismo de «ser» en que se funda la metafísica es para Nietzsche una metáfora suprema por la que el hombre confiere la certeza de su propia existencia singular a la totalidad de las cosas.[394] De suerte que el sentido más vasto de la unidad ontológica depende de la dualidad que subyace en la diferencia estética fundamental, es decir, de la traslación metafórica entre imágenes y sonidos, aunque el discurso escrito corra al margen de la sonoridad y su objeto supremo –el «ser» en cuanto tal– se diluya en la abstracción genérica más allá de toda imagen. En su afán de totalidad, el discurso filosófico transforma la «tensión de esencias», que en el poema de tradición oral mantienen en plano de igualdad su reciprocidad gradual, en otra suerte de tensión jerarquizada entre esencia y existencia, entre el ser y el ente, entre lo universal y lo particular. Su propósito último es reducir la diferencia estética originaria, someter todo intercambio material de valores al dominio de la desproporción simbólica regida por un principio de razón absoluto.

Interpretando las ideas provocadoras de Nietzsche, con intención de limitar su alcance de un modo u otro, la hermenéutica vendrá a sublimar la dimensión ontológica, el valor cognitivo y la función discursiva de las metáforas, pero llevando al extremo una lógica de la significación que busca su referente en la imagen visible sin prestar atención suficiente a la sonoridad. Heidegger es hasta cierto punto una excepción, porque tiene en cuenta las dos fuentes de sensación capaces de configurar imágenes, aunque finalmente se incline ante la tradición filosófica que prima el influjo de la luz. Se adhiere al reconocimiento nietzscheano de la metáfora latente en el seno de la metafísica, pero la reconoce como seña trascendente que desde la apariencia del ente conduce a la profundidad del ser. «Pensar es oír y ver», dice en El principio de razón (Der Satz von Grund), resucitando hasta cierto punto, aunque en términos confusos, el poder de la videncia arcaica: «El pensamiento debe captar con la mirada lo que se oye. Entonces capta lo que el oído nunca ha captado antes. El pensamiento es una audición que capta por la mirada. En el pensamiento, el oído y la vista ordinarios se desvanecen, porque el pensamiento nos conduce hacia una captación por el oído y por la mirada.» Hay en estos enunciados cuasi oraculares cierto protagonismo de la visión como medio de percepción eminente, aunque en cooperación con el oído. De inmediato Heidegger añade que «si pensar quiere decir oír y ver, solamente puede ser en sentido figurado», pues quien ve y quien oye es el sujeto del pensamiento y no los órganos de los sentidos.[395] Tal «sentido figurado», que cae de lleno «en el interior de las fronteras de la metafísica», no debe ser tomado a la ligera, pues por medio de él se juega la posibilidad de comprender la esencia del hombre: «La unidad inaparente de esa captación por la mirada y por el oído determina la esencia del pensamiento, que nos ha sido confiada a nosotros los hombres, los seres pensantes.»[396] Aunque se sirve figuradamente de la diferencia estética entre oír y ver, el principio de razón se apoya en última instancia sobre un fundamento unitario «inaparente». La diferencia estética en Heidegger no es fundamental, su «mirada» reverencial indaga a fondo en el significado de las palabras mediante un uso quirúrgico de los artificios de la escritura, pero no alcanza a ir más allá de la metáfora suprema, es decir, de la ilusión que, como dice Nietzsche, transfiere la certeza de la existencia individual a la totalidad de las cosas, de modo que la «unidad inaparente» del ser corre peligro de

identificarse con la unidad del ente, como una suerte de forma abstracta de la apariencia, o de ceder su fuerza de principio absoluto a una modalidad accidental de la existencia. Ese desliz del pensamiento entre lo inteligible y lo sensible –entre el todo y la parte–, que se gesta en Platón, parece condicionar de punta a cabo el destino de la filosofía. La razón de ello reside en su vocación esencialmente lingüística o «gramatológica» y, en última instancia, remite a la modalidad de metáfora –la sinécdoque– que se deriva de la separación entre palabra y música. La palabra es «la morada del ser», dice Heidegger: «es el lenguaje el que habla, y no el hombre».[397] Así como la unidad del pensar trasciende los sentidos gracias al «sentido figurado» del ver y del oír, que apunta más allá de la apariencia, el lenguaje trasciende la existencia del individuo pensante y proporciona a lo humano su horizonte universal. En el razonamiento de Heidegger hay implícita una analogía jerarquizada que recuerda la reduplicación de los paradigmas por medio de la cual Platón se alzaba desde la metáfora del tejido político hasta el aprendizaje de las letras que opera como «paradigma de paradigmas». El ver y el oír metaforizan la «unidad inaparente» del ser, igual que la existencia individual representa por medio del lenguaje la generalidad de la especie. En esta encrucijada de sentido, que hace dar a la metafísica un paso atrás respecto del pensamiento aventurero y musical de Nietzsche, todas las confusiones son posibles. La audición comporta un más allá del oír, es decir, una videncia; pero cuando Heidegger añade que «lo mismo ocurre con el ojo y con la vista», no establece la reciprocidad con un más allá de la vista, que de modo inmediato se nos presenta a través del sonido, sino que da un salto hacia otro plano más elevado de visión para afirmar que en el ojo mismo, en la medida en que «da respuesta» a la luz, debe de haber una suerte de «elemento solar» y en nuestro ser un punto «donde reside la fuerza misma de Dios», asuntos sobre los cuales no hemos meditado suficientemente.[398] Tratemos de salvar esa insuficiencia: la «fuerza de Dios» se interioriza como elemento solar a través del ojo, el objeto de meditación ya no es el lado sonoro del lógos, ni siquiera parcialmente, sino una instancia dominante que sostiene el pensamiento como el tutor de un tallo para que la savia de las palabras deje atrás su carga de sombras y ascienda hacia la luz. La interiorización de lo divino es una phantasía desprovista de phōnḗ, a la que paradójicamente solo se puede acceder por medio del

lenguaje.

Por medio de un «sentido figurado» que preserva la jerarquía clásica de la visión, Heidegger sublima el valor de la palabra, que Nietzsche califica, en cambio, de «signo indigente» frente al batir del ritmo.[399] La indigencia del lógos se muestra a todas luces en la fatalidad del círculo hermenéutico, desliz reiterado entre esencia y existencia o entre el ser y el ente. Heidegger reconoce que el principio de razón reclama desde su origen la existencia de un Ser Supremo, que a su vez no existe si dicho principio no se toma por válido, igual que un axioma. El principio (Satz) de razón (Grund) es la razón de fondo (Grund) en que descansa toda certeza.[400] Por el principio de razón, que determina la condición de los entes, la naturaleza deviene objeto calculable a la vez que el ser –que es su fundamento– «se retira» de nuestra mirada; pero «únicamente en esa retirada extrema del ser es donde el pensamiento percibe la esencia del ser».[401] Exactamente como los dioses en el origen de los tiempos, la «retirada del ser» ante el avance implacable de la técnica señala el inicio de la temporalidad histórica, coincide en fechas con el testimonio escrito. Pero solo se hace consciente cuando la técnica agiganta su control sobre las fuerzas naturales, tal como acontece en el siglo XX, momento en que, según Heidegger, culmina la historia del hombre, capaz de dar, al fin, razón de su esencia. El «dar razón» o «dar cuenta» (lógon didónai) de la hermenéutica adquiere en este punto su sentido más terrible.[402]

Heidegger sostiene el esfuerzo del pensamiento hasta revivir el proceso por el que el lógos griego se desentiende de su propia tradición poético-musical por afán de supremacía. La razón se evade del origen del ser a causa del «dominio irresistible y total de la técnica sobre el mundo y sobre el hombre».[403] Pero en el avance del progreso técnico se desvelan el ser –conforme «se retira»– y la esencia del hombre que asiste a su crepúsculo. La luz del ser se entrega al hombre rehusándole su origen esencial. El salto de la razón hacia el ser, no obstante, «gana de nuevo su dominio de partida por el pensamiento que conmemora, de suerte que lo que no ha cesado de ser no pueda ser perdido nunca más».[404] Por el camino que remonta hacia el lógos primigenio, la Memoria protege el acceso a la luz del ser. Heidegger entiende la metafísica como conmemoración, no ignora el valor fundacional de la celebración

poético-musical en la Grecia antigua y tampoco deja de señalar que, en su propia lengua natal, «Satz» es «principio», «salto», «enunciado» y también «movimiento» musical: «si lo pensamos no solo como enunciación o como decir, no solo como salto, sino también como frase musical, solamente entonces alcanzamos una vista completa del principio de razón».[405] El arte de las Musas vuelve a emerger como complemento del lógos. Una parte del ser excede, pues, los límites de su propia «morada», pero Heidegger se abstiene de sacar las consecuencias últimas de ello.

El «salto» (Satz) que Nietzsche describe entre la esfera de lo visible y la esfera del sonido –la diferencia estética fundamental– significa en Heidegger «enunciado» que salta desde el principio de razón hacia el ser que se retira ante el avance violento de la técnica, metáfora indigente –en términos nietzscheanos– en busca de su suelo natal (Grund) originario. La violencia técnica del hombre –había dejado escrito Heidegger veinte años antes– se tiene que «quebrar frente a la supremacía del ser», porque su anhelo de retorno al suelo natal, de refugio en lo «familiar», desemboca inevitablemente en la ruina. De modo que, para «el que hace violencia» –el hombre, la razón misma–, «la ruina es la afirmación más honda».[406] En el corazón del lenguaje –la «morada del ser»– se abre el abismo de la destrucción. El juego en que se decide nuestra condición humana, confirma Heidegger, consiste en habitar «junto a la Muerte, la cual, por ser la posibilidad suprema de la existencia (Dasein), puede proyectar la claridad más alta sobre el ser y su verdad».[407] Entre el sujeto existente y la claridad del ser, solo la Muerte se interpone y abre una puerta hacia la luz. La metáfora del fundamento o la tierra natal (Grund) de la metafísica traslada a la totalidad, en efecto, la certeza inapelable de la finitud. Sublima un instinto de muerte que se extiende como amenaza sobre toda la tierra. Según Heidegger, el centro en que convergen las tradiciones indoeuropea y clásica, el progreso técnico y científico, la posibilidad de culminar la ontología y de pensar la esencia del hombre no es otro, finalmente, que la nación alemana.[408] En nombre de la lucidez, Heidegger cierra de un modo particularmente sombrío el último eslabón de la cadena del idealismo nacionalista inaugurada por la filología romántica –a la que se vinculó el joven Nietzsche, aunque más tarde abjuró de ella–, que se proclamó heredera legítima de Grecia sin prestar atención suficiente al coro de las

Musas, es decir, a la reciprocidad entre sus artes sonoras.

Entre los desarrollos posteriores de la hermenéutica destaca la preocupación por racionalizar el sentido de las metáforas, reducir su duplicidad y sacar a la filosofía de la indigencia retórica a la que tajantemente la había condenado Nietzsche. Paul Ricœur acepta su idea de que las «metáforas muertas» se fijan en forma de conceptos o son «lexicalizadas» por la costumbre; pero, en contrapartida, las «metáforas vivas» despiertan inventadas o reanimadas por la poesía y otros «modos de discurso» para alimentar un lenguaje nuevo. Los conceptos, añade Ricœur, se sirven de metáforas incluso cuando se aplican a definirlas, de modo que resulta vano tratar de situar el discurso fuera del círculo de intercambios metafóricos. Por ello es indispensable investigar la capacidad de generar sentido de las metáforas y su relación con un referente verificable. Cuando Aristóteles dice que la metáfora es «transporte» (epiphorá) del nombre de una cosa a otra, emplea metafóricamente un término que proviene de la experiencia del cambio de lugar (phorá) para designar la movilidad semántica.[409] En realidad, la metáfora implicada en la definición aristotélica es algo más compleja de lo que reconoce el hermeneuta: epiphorá significa «aportación» piadosa, «ofrenda» o «don suplementario» y se aplica también a la imposición de un nombre. Tiene un sentido genérico de caudal que se acrecienta y se desborda. Hace pasar a primer término una segunda acepción de verbo phérō, que significa «transportar», «conducir» o «llevar hacia», pero también es «dar», «pagar» o «recibir en pago», sentido económico que comparte con el sustantivo phorá: «acción de portar», «aporte», «pago», «tributo» o «abundancia». Tal como lo emplea Aristóteles en su definición de la metáfora, el término epiphorá, además de la idea de «traslación», conlleva un matiz de «ganancia» de significación. La metáfora no se limita a trasladar nombres en paralelo con las cosas, sino que orienta la traslación en una dirección determinada, hacia donde se produce un incremento de caudal, una ganancia material o simbólica. La «ganancia» de significación asegura, de hecho, la conexión entre el orden simbólico y el devenir material, un intercambio de dones dispares, como el favor de los dioses y el humo del sacrificio. La traslación metafórica se lleva a cabo entre lo alto y lo bajo, comporta cierta elevación, un encarecimiento, pero también cierto grado de «literalidad» más o menos encubierta. La

tentación del hermeneuta consiste en interpretar ese alcance «realista» del lenguaje metafórico. O cómo y cuándo las Musas dicen verdad, amplificando el valor de la palabra del hombre.

La interpretación del sentido de las metáforas, dice Ricœur, se convierte inevitablemente en objeto de especulación filosófica porque el lenguaje poético ni da razón de sí mismo ni se sujeta a las proposiciones lógicas de la ciencia.[410] Las metáforas «redescriben» el mundo y muestran su vitalidad en la función heurística del discurso, es decir, a lo largo de una pesquisa reveladora. El lenguaje es capaz de reproducir la configuración objetiva del mundo metafóricamente, ya que no en sentido invariable y absoluto, en la dimensión de la frase predicativa.[411] Los nombres aislados en su relación con las cosas no bastan para explicar lo que acontece; la frase, en cambio, moviliza los signos y, por medio de metáforas con valor referencial, alcanza a establecer «la relación entre la lengua y el mundo».[412] Observemos que el objeto de referencia de la frase metafórica debe transformarse en sujeto del que se predica algo, que admite comparación con otro objeto, de suerte que su singularidad viene determinada por una caracterización genérica que comprende la relación entre ambos. En el lugar en que debiéramos hallar la estabilidad del referente se observa una movilidad significativa. Ricœur busca apoyo en la distinción entre el sentido de un enunciado (lo que se predica) y el referente (aquello de lo que se predica). Sin embargo, en cuanto los objetos devienen sujetos de la frase predicativa, entran de lleno en el ámbito del lenguaje y, en consecuencia, la distinción entre el sentido y el referente no basta para explicar la conexión del lenguaje con el mundo. Lo que Ricœur llama «referente» es un significado situado en la misma esfera mental que lo que de él se predica, distinto del objeto sensible que establece la conexión –fuera del lenguajecon el sujeto que percibe. Creer que el lenguaje «sale de sí mismo» para capturar la esencia del objeto, siquiera en forma metafórica, es un avatar de la fantasía. El lenguaje permanece vinculado con el mundo de espaldas a la representación.

La predicación conlleva una suerte de transferencia «mágica», semejante hasta cierto punto a la mímesis propia de la celebración musical, que acontece en dos direcciones: de los objetos sensibles hacia el sujeto que los percibe y del sujeto que enuncia en primera

persona hacia el «referente» que deviene sujeto de la frase predicativa y es comparado con otro objeto. Por un lado, el objeto sensible es sustituido por su imagen mental y entre ambos se establece una relación semejante a la que une la palabra con su significado: la imagen representa al objeto externo, de suerte que la palabra es un signo que delega dos veces: una del significante sonoro o escrito a la imagen percibida, otra de esta a los estímulos que provienen del exterior. Nietzsche llama «metáforas» a estas dos traslaciones, pero no son en absoluto equivalentes: la primera es esencialmente representativa, conecta más o menos arbitrariamente un significante con las impresiones memorizadas; la segunda puede ser también representativa, pero es producto de una causa física. De las dos «metáforas» una es propiamente metafórica y la otra metonímica. La fantasía predicativa consiste en confundirlas, en tomar el signo en su conjunto por efecto del estímulo externo. Cuando el objeto está alejado o ausente, su imagen lo representa, se «identifica» con él legítimamente, pues conserva de él una impresión auténtica, si bien transformada o degradada. Por otro lado, el sujeto que percibe y emite enunciados transfiere a la imagen mental que sintetiza los datos sensoriales el asentimiento que le permite suplantar su causa física. Confiere cualidad formal de objeto a un cúmulo de impresiones y un sentido unitario a las duplicidades de la significación. En consecuencia, el significado –objeto de la semántica– es una trama compleja, lugar de intercambio entre las funciones de sujeto y de objeto o entre las personas del verbo, y adopta la función de significante como soporte material de otro significado al que llamamos «referente», que tampoco puede ser confundido con el objeto externo.[413] La doble transferencia en la que se configura el significado no es en modo alguno simétrica: el objeto se «identifica» con su imagen mental en la medida en que el sujeto se desdobla, transfiere sus funciones, confiere subjetividad a la tercera persona de verbo. Una especie particular de conmutación enunciativa –comparable a la que permite que el aedo preste voz a los héroes del pasado, que el coro incluya en su círculo tanto a los ancestros como a los espectadores presentes o futuros– se produce cuando el «referente» se convierte en sujeto de la frase predicativa y el enunciado presta su voz a los objetos mudos. La diferencia entre la predicación y la celebración poético-musical consiste en que aquella «sujeta» o jerarquiza los intercambios recíprocos sirviéndose de las

duplicidades de la enunciación, «personifica» el objeto o se arroga su representación, en vez de favorecer la conmutación de las funciones de sujeto singular y plural, que en la celebración poético-musical hace depender la enunciación de un coro de voces que ratifica su veracidad.

No hay transporte ni intercambio metafórico alguno solamente en la esfera del lenguaje, porque el nombre de una cosa no se traslada a otra sin que algo de una y otra se traslade al sujeto cuya experiencia reduce en cierto modo la distancia que las separa. Ricœur admite que la semántica tiene que atravesar el umbral incierto de la psicología, pues entre ambas discurre «la juntura entre lo verbal y lo no verbal».[414] Pero lo «no verbal» debe ser entendido, en su opinión, según el modelo que proporciona «el acto de leer»: como «fusión del sentido con un caudal de imágenes» que pueden ser evocadas y «no como fusión del sentido con el sonido». El sentido queda descrito «esencialmente» en términos de «iconicidad», en tanto que el sonido es relegado al papel de fenómeno liminar, «ocasión de un despliegue imaginario adherente al sentido».[415] ¿Es concebible la doble traslación que constituye el significado en términos estrictos de «iconicidad»? ¿Acaso puede transferir el sujeto su experiencia de la identidad hacia un «objeto» convertido en sujeto de predicación, intercambiar enunciados con sus semejantes y transformar los contornos del mundo, sin ayuda de sonidos?

Ricœur permanece apegado a la tradición platónica, aristotélica y medieval que considera la visión como paradigma de la experiencia. A las amenazas del delirio trágico nietzscheano y del fatalismo ontotecnológico de Heidegger opone un concepto piadoso de la metafísica como creación de metáforas que son capaces de generar sentido y contribuyen a sostener una imagen del mundo. ¿De dónde proviene la idea de que el lenguaje otorga un sentido superior al que proporciona la experiencia sensible, la creencia de que la donación de sentido encierra la clave del «ser»? Precisamente, dice Ricœur, del potencial creador de las metáforas en la extensión del discurso filosófico que, saltando con ellas por encima de las apariencias, las sujeta, no obstante, a una predicación rigurosa. La metáfora encierra el secreto de la predicación y de la semántica no porque sustituya simplemente un nombre por otro, sino porque despliega el germen ontológico contenido en la cópula predicativa,

que consiste no solamente en «ser», sino en «ser como»: «la cópula no es solamente relacional; implica además que, por la relación predicativa, es redescrito lo que es». Gracias al potencial descriptivo del «ser como», la metáfora alcanza plenitud de sentido ontológico y por ella «la dimensión creadora del lenguaje está en consonancia con la realidad misma».[416] ¿Qué es lo que revela el lenguaje metafórico acerca de la realidad? ¿Un reparto de atributos lógicos o un potencial de metamorfosis que afecta tanto a los significantes como a los significados y a las cosas mismas, un caudal intensivo que excede las funciones propias del lenguaje? La idea heideggeriana de que el «ser» se revela en el lenguaje, a la vez que «se retira» frente a la razón técnica y calculadora que se afana en pos de la apropiación del ente, tiene un fundamento que a duras penas puede ser concebido como «morada» o «suelo natal».

Con el paso de la tradición oral a la escrita, el discurso renuncia a la reciprocidad en los intercambios entre palabra y música, entre sonido y videncia –y a mantener como fundamento la diferencia estética entre imágenes y sonidos–, en favor de una lógica jerarquizada, sometida a la verticalidad de la luz convertida en metáfora suprema. Platón es el primero que se ocupa del origen de los nombres en el Cratilo, pero el problema de la predicación, como garantía del sentido en que «se dice el ser» de las cosas, surge cuando Aristóteles aísla y clasifica las proposiciones para analizarlas, separando de la cadena hablada las funciones del lenguaje que la escritura convierte en hechos observables, es decir, cuando el discurso se convierte en su propio objeto de indagación. El ser –to ón– emerge como sustantivo y como sujeto del que se predica en el momento en que el oficio de analizar el discurso escrito se especializa. Su «exceso de significación» despierta, con palabras de Ricœur, una «vehemencia ontológica» que condena a la filosofía a los infiernos del círculo hermenéutico, porque la ofrenda metafórica del lógos –la luz de la razón– busca inútilmente la equivalencia con un referente supremo.[417] Es preciso subrayar que la idea de que el lenguaje no puede alcanzar a salir de sí mismo –o de que todo, en el fondo, es metáfora– es un mito propio de la tradición escritural, del que la tradición oral y el mito propiamente dicho quedan exentos gracias a su cooperación con el sonido musical.

El sentido profundo –ontológico– de las «metáforas vivas» no alcanza a ser descifrado sin ayuda de algunas «metáforas muertas» encerradas en los libros sagrados, que aguardan resurrección por obra del hermeneuta. Entre los argumentos en que Ricœur se demora, destaca particularmente el relativo a la analogia entis de Tomás de Aquino.[418] El «admirable trabajo de pensamiento» que el «doctor sutil» lleva a cabo para hacer frente al peligro de la univocidad (que arruinaría la trascendencia divina), tiene el mérito, según Ricœur, de preservar «la diferencia entre el discurso especulativo y el discurso poético en el lugar mismo de su proximidad mayor».[419] La diferencia próxima entre poesía y filosofía es, pues, de orden ontoteológico. La sutileza del argumento consiste en expresar la posibilidad de concebir a Dios como «análogo» (pero no igual) al ente representable por el verbo, dotado de un «exceso de significación» que cubre el orden completo del mundo, aunque sin confundirse con él a la manera de Spinoza. En último extremo –Ricœur se abstiene de mencionarlo para no comprometer «la autonomía del discurso filosófico»–, ninguna significación se sostiene sin ese «exceso» y la idea de Dios viene exigida por la posibilidad misma del lenguaje, tal como parece sospechar Heidegger. La semántica se revela así como refugio último de la ontoteología. Su objeto propio es la metáfora viva por excelencia, el Ser Supremo cuyo sentido poético se confunde con su existencia.[420]

Tomando à la lettre la denuncia nietzscheana de la metáfora metafísica que confiere a la totalidad la certeza de la existencia singular, al hilo de la meditación escrupulosa de Heidegger en torno al mismo punto, Jacques Derrida estudia el papel de la metáfora en el texto filosófico y afirma que la sublimación de lo inteligible se produce en el marco de una figura de dicción «heliotrópica», por la que los conceptos establecen una correspondencia entre la luz que hace visibles las cosas del mundo y la «luz» metafórica de la razón.[421] La reducción de la metafísica a una figura retórica no disminuye un ápice su trascendencia, dada la importancia que Derrida concede a la retórica misma. El discurso figurado, elaborado por escrito, produce un excedente de sentido comparable al del mito, un «valor» que, por un lado, responde a las leyes materiales del intercambio económico y, por otro, se ve abocado a una suerte de abismo sin fondo: el «diferimiento» escritural

(«différance») que, según Derrida, sustituye al viejo ideal de inteligibilidad.[422] Toda metáfora conlleva una «plusvalía lingüística» –un «sol» escondidoque, en el discurso filosófico, lejos de apagarse con el uso, aumenta por efecto de la «usura» en los dos sentidos del término: el desgaste de las palabras permite que su significado sea manipulable y percibido como exceso creciente comparable al interés de un usurero. La usura de la metáfora nos recuerda la doble función de la fórmula homérica según Parry: a la vez que pierde significación, incrementa el sentido de lo heroico. Siguiendo a Saussure, Derrida entiende que el valor del signo es equiparable al de la moneda. Así, la «luz de lo inteligible», que reaparece en el horizonte a todo lo largo de la historia de la filosofía –desde Platón hasta Hegel– como «significado mayor» y «metáfora dominante» de la ontoteología, al desgastarse por el uso como la efigie de una moneda, acaba por facilitar y normalizar el salto de la esfera de la visibilidad a la esfera invisible del intelecto. La «literalidad» del texto filosófico remite a una ausencia abismal cuyo poder viene ratificado por la sacralidad de la Escritura. Esta revelación del carácter esencialmente metafórico y abismal del lógos –que reclama convertirse en objeto del psicoanálisis por la melancolía que imprime en el alma– es lo que Derrida llama «deconstrucción», sin cuestionar en tal estructura, más allá de la duplicidad figurada entre lo sensible y lo inteligible, la duplicidad de su realidad sensorial, visual-sonora. Si admitimos que bajo todo concepto de la metafísica subyace una metáfora, como dijo Nietzsche, y en toda metáfora hay una suerte de «sol escondido», como afirma Derrida, no hay razón para detener el razonamiento en el umbral poético donde el verbo se eleva hacia la luz en relación de inmediatez con la sonoridad musical. A la luz metafórica de lo inteligible, Derrida opone la gravedad de la inscripción, seña de proximidad con la muerte (sēma), que parece apuntar hacia una suerte de «sol negro» romántico o de teología negativa. El poeta Gérard de Nerval alude en sus Quimeras al «sol negro de la melancolía» que es emblema de su «laúd constelado», por medio de una metonimia sinestésica que comprende la lejanía sideral a través de la inmediatez del canto, sin dar lugar a la afanosa tarea de la «gramatología» en los intercambios entre el todo y la parte.[423] La melancolía del pensador frente al abismo del ser, experimentado como goce vertiginoso en el proceso de escritura que juega con la «literalidad» de las palabras, aunque poco musical, tiene un componente lírico incontestable.

Culmina de este modo en el siglo XX la evolución del discurso que se toma a sí mismo por referente y objeto de indagación, a lo largo de la cual la escritura se adueña del papel que en la tradición oral correspondía al conjunto de las artes sonoras. De un extremo a otro de la historia del lógos, las figuras del discurso adquieren relevancia y reclaman explicación en términos de «imagen», dejando al margen de la ontología los asuntos de la sonoridad. Heidegger comprende la relación fundamental entre «ver y oír», las dos formas de sensación que generan proporción, pero las jerarquiza en favor de la metáfora clásica de la luz que orienta el camino del pensar. La hermenéutica posterior profundiza esa distinción, hace reaparecer la metáfora suprema que compromete al pensamiento en la frontera entre la «vehemencia» ontoteológica y la teología negativa. El árbol del discurso busca fundamento en un «suelo natal» idealizado, se alza en su esfuerzo hacia lo alto, sordo a los murmullos de la corriente sonora que alimenta sus raíces. El lógos cuyo sentido originario es la reunión de lo disperso permanece irresuelto entre una totalidad presentida y la dualidad que él mismo reproduce a cada paso.

En los poemas de Homero se halla prefigurada una ontología de signo distinto, en la cual lo divino se manifiesta a través de la reciprocidad entre los opuestos: el tema erótico y el tema bélico se integran en una unidad latente –la del propio canto inspirado por la Musa– que no necesita hacerse explícita como sujeto. En la tradición oral de los griegos, el sujeto es partícipe indistinto de la cadena que forman la Musa, los héroes del pasado, el cantor, el coro, la ciudad y el ámbito panheleno. Cuando el sujeto emerge como objeto problemático, gracias a la escritura, dilapida el poder que le confiere su participación en la mímesis colectiva. El lógos se convierte en sujeto que interpreta y en objeto por interpretar, encerrando al pensamiento en una circularidad estéril. Todavía en los fragmentos de Heráclito, el lógos que por vez primera toma la palabra como personaje filosófico preserva el sello de la ontología arcaica: la guerra se opone a la armonía sin relación dialéctica de alternancia o de superación; está por todas partes, implícita en la oposición y en la armonía misma. Es el enigmático sujeto universal sin rostro, fuego que alimenta la metamorfosis y consume cuanto vincula, todo que coincide con la parte sin mediación representativa.

La unidad del lógos se ve puesta en entredicho por las figuras mismas en que se expresa. La distancia entre las cosas que reúne no se reduce –no cristaliza como imagen– sino a costa de duplicarse en el universo paralelo de la representación. En la extensión del lenguaje, los nombres proliferan, se distancian unos de otros, mas su significación fluctuante a lo largo del tiempo, su ajuste a las exigencias del verso musical o su manipulación literaria dan lugar a aproximaciones que provocan el destello de la imagen metafórica. Entre dos usos de un nombre, uno pertinente y otro «figurado», la distancia puede ser reducida gracias a un conglomerado de experiencias, memoria virtual a través de la cual los desplazamientos de significación encuentran su camino para iluminar conexiones inauditas, para crear incluso objetos puramente verbales que retan a la realidad desde el ámbito de la fantasía. Cuanto mayor es la dislocación entre las cosas que compara una metáfora, más amplio el campo que la mente alcanza a vislumbrar, cual si una razón oculta aguardase para manifestarse detrás de cualquier asociación, por absurda que parezca. El poeta Pierre Reverdy aludía a la necesidad de una condición añadida a la distancia entre las cosas dislocadas, un ajuste propio de la imagen poética distinto de las semejanzas que, según Aristóteles, legitiman la comparación metafórica: «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones entre dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen –más potencia emotiva y realidad poética tendrá.»[424] ¿En qué consiste esa «justeza» en la aproximación entre dos realidades alejadas que da lugar a la imagen poética? Su «potencia emotiva» no proviene de la semejanza aparente ni de la mera oposición entre ellas, sino de una «proporción» que se revela al «espíritu solo». Reverdy habla de «semejanza de relaciones» entre las cosas y la emoción poética que «controla inmediatamente la justeza de la asociación», como si solo el efecto imaginario diese razón de sus causas físicas. El espíritu que capta la «realidad poética» permanece ajeno a los «medios de observación directa». La «justeza» de la imagen no es condición previa al acto por el cual el espíritu descubre la conexión. A través de ella, sin embargo, un trasfondo de realidad sustancial se ilumina. Del espíritu mismo procede, pues, una parte de la información relativa a la «unidad inaparente» entre las cosas. La imagen poética

no compara cosas en un mismo plano, sino que establece un paralelismo con el plano del espíritu que experimenta la emoción poética. Se trata de una proporción intensiva, una suerte de «justicia» en sentido profundo, como la que las cosas se rinden unas a otras en su retorno al ápeiron de Anaximandro, o como la harmonía de Heráclito, que comprende la contradicción y las disonancias. Mientras la filosofía deja atrás el conocimiento arcaico de la unidad latente que se expresa en la dualidad y asigna al discurso que indaga acerca de sí mismo la función de regular de manera explícita el sentido, según una idea confusa de «iconicidad», las reflexiones del poeta contemporáneo permiten sospechar la condición dislocada de toda imagen y reconocen en la emoción la clave del proceso de «creación», si bien exigen más prudencia que vehemencia para distinguir entre dos suertes –poética y teológica– de «creacionismo».[425] Al mismo tiempo que «comprende» las imágenes dislocadas, el lógos se distancia inevitablemente de los objetos que tomamos por sus causas físicas. Obtiene de la comprensión una ganancia simbólica que eventualmente se puede traducir en bienes materiales. Pero «comprender» consiste esencial y necesariamente en desprenderse, más que en ejercer dominio alguno sobre lo real.

La dualidad que las figuras del discurso reproducen indefinidamente es un indicio de las relaciones graduales encubiertas por las apariencias visibles. Las figuras mismas del discurso se resuelven unas en otras siguiendo una suerte de espectro de posibilidades imaginarias: toda metáfora se alza sobre una relación metonímica previa que, a partir de la conexión entre la impresión y su causa, se desliza hacia la posibilidad de representarla por un signo; la sinécdoque, a su vez, clasifica los signos según su extensión para jugar con el alcance de la representación. Tal como constata Ricœur, los tropos responden a diversos grados de cercanía a los objetos y a sus huellas sensoriales: el discurso representa unas veces los «lazos inscritos en los hechos», otras las equivalencias entre los «esquemas» discursivos que «redescriben» sus propiedades. En el polo más cercano a las conexiones materiales, la expresión figurada tiende a reducirse a una relación de contigüidad metonímica; en el polo opuesto, predomina la tendencia de la metáfora propiamente dicha a clasificar semejanzas y redistribuir atributos, de modo que la metonimia aparece como mera sustitución de nombres de objetos

próximos y conocidos que, en lenguaje de Ricœur, no alcanza la esfera superior de la producción de sentido por medio de una predicación «insólita».[426] En el área central de los intercambios lógicos, donde se remansan, por así decir, las impresiones sensoriales cercanas a los objetos y también los desplazamientos de sentido resultantes de la predicación insólita, cobra especial relevancia la sinécdoque, que permite alzarse a un mayor grado de abstracción por medio del doble intercambio entre el género y la especie o entre la parte diferenciada y el individuo definido como conjunto de sus partes. Esta movilidad de los tropos hace posibles las operaciones de la extensio y la intensio conceptuales.[427] La metáfora se aproxima a los objetos o se aleja hacia la abstracción, adopta aspecto de metonimia o de sinécdoque sin que su naturaleza se vea sustancialmente alterada. La libertad especulativa es su ganancia primordial; la problematización retórica indefinida su consecuencia ineludible, la patología propia del discurso. Por esa razón Deleuze y Guattari manifiestan desconfianza respecto de las figuras que, con su pretendida «iconicidad», enmascaran la naturaleza del lenguaje, siendo en realidad «efectos» de un «discurso indirecto» que va siempre «de un decir a un decir» –es decir, por un cauce sonoro– sin aguardar a hacer valer la prueba terminante de su conexión con el mundo visible.[428]

La «imagen» que proporciona una figura de dicción se dice, inevitablemente, en sentido metafórico. Con el término epopteía, los antiguos griegos se situaron en un punto de partida que conviene volver a considerar: la «videncia» acontece al margen de la visión propiamente dicha, en una capa de visibilidad superpuesta como una lente y, si bien comporta un matiz de sentido que puede ser orientado desde cierto punto de vista, guiado por una inclinación, nada indica que el fantasma de la imaginación deba ser considerado como «ganancia» respecto de la percepción de los estímulos que proceden del exterior. ¿Su luminosidad permite ver más claramente o, al contrario, difumina las cosas vistas como en una pintura impresionista, gracias a una suerte de miopía de la que el espíritu obtiene su mejor partido? La epiphorá o traslado del nombre de una cosa a otra produce la epopteía porque deja margen para graduar la intensidad de la imagen. Pero ¿se pueden limitar a un flujo de visibilidad variable las operaciones del sentido? Ricœur advierte del peligro de «impasse» de una teoría de la metáfora que

conciba la imagen como impresión debilitada –al modo de Hume– y concede a la frase predicativa guiada por los esquemas de la «iconicidad» todo el poder generador de sentido.[429]

Sin embargo, el nombre por sí solo, antes que la frase predicativa, es ya una extensión del sentido y no mera relación biunívoca entre significante y significado. Designa con sonidos la cosa presente ante los ojos del hablante y de su interlocutor, uno y otro vuelven a designar con él la impresión almacenada en la memoria, la «cosa» se reviste de la generalidad de los casos que acontecen reiteradamente ante los ojos y en la memoria de cada hablante, a través de una diversidad de lugares y de momentos a lo largo del tiempo. La primera distancia a través de la cual los nombres establecen sus relaciones es fenoménica, espacio-temporal, separa y conecta objetos o eventos reconocidos en la experiencia, se reafirma gracias a la infinidad de ocurrencias en que el nombre puede ser reiterado por cada hablante, en compañía de otros y a solas, en voz alta o en silencio, en presencia o en ausencia del objeto que designa. La generalidad consiste en un conglomerado de experiencias «subjetivas» y «objetivas» superpuestas que se refuerzan unas a otras. Cada vez que un nombre es pronunciado en voz alta o rememorado en silencio, en presencia o en ausencia del objeto que designa, se establece una cierta relación binaria, pero no solo entre un significante y un significado, sino entre esferas distintas que la memoria de la experiencia reúne y convoca aleatoriamente como significado genérico, el cual unas veces remite a un objeto tangible y otras a una impresión rememorada.

Los objetos del mundo pertenecen a una trama extensa de relaciones físicas de la cual la designación, apoyada en la percepción, los aísla para operar con ellos. Cada designación responde a una cala en el espesor del mundo, marca una distancia entre las cosas percibidas. Esa distancia se reduce cuando los nombres designan las impresiones memorizadas, de modo que no es lo mismo llamar a las cosas por su nombre cuando este designa un objeto sensible que cuando designa su impresión rememorada. En el primer caso, los objetos del mundo ofrecen resistencia, la trama en la que se relacionan reclama un gasto de energía, un espacio por recorrer, un tiempo de espera, un acuerdo consensuado. En el segundo caso, la distancia se reduce rápidamente, la resistencia de

las impresiones es menor que la de los objetos y también el gasto de energía requerido para vincular unas con otras. Los nombres se asocian con facilidad, arrastrando una parte de las impresiones que designan, rehaciendo las conexiones entre sus campos semánticos. En consecuencia, la «cosa» que responde a un nombre es una función diferencial que intercambia operaciones costosas en la extensión del mundo por operaciones livianas en la extensión del lenguaje. Cuesta más intercambiar objetos que intercambiar impresiones, aunque determinar el valor de unos y otras viene a costar al cabo un trabajo comparable, porque la asociación libre entre palabras debe ser sometida a control riguroso, para que no se llene el mundo de inquietantes fantasmas.

Cuando asociamos palabras a toda velocidad o llamamos a una «cosa» por el nombre de otra, reproducimos, siquiera vagamente, las conexiones entre los objetos, seleccionadas a través de las acciones que ejercemos sobre ellos, filtradas a través de los sentidos, contraídas en el conglomerado de la experiencia. Cada hablante «metaforiza» legítimamente, hasta cierto punto, la extensión del mundo en el que vive inserto, aunque no pueda reducirla por completo o convertirla en dominio propio. En el nivel semiótico del nombre no hallamos, por tanto, una relación biunívoca entre significantes y significados, sino dos esferas de significación, una diferencia significativa entre intercambios costosos e intercambios veloces que afectan a los componentes del signo, junto con la tendencia a establecer entre ambas esferas de intercambios una proporción que permite la sustitución de la extensión del mundo por la extensión del lenguaje, de suerte que la palabra «extensión» significa lo mismo y a la vez algo distinto en una esfera y en otra. El lenguaje prolonga la extensión del mundo para intentar reducirla a su dominio. El término «significante» designa el componente material del signo, pero también la esfera completa de intercambios veloces entre signos e impresiones, en tanto que el término «significado» comprende la relación entre las impresiones y los objetos del mundo que las causan, al que los signos mismos pertenecen.

El flujo de impresiones visuales es susceptible de ser considerado en la vecindad de los objetos tangibles, de contornos delimitados por la forma en que los percibimos u operamos con ellos, y también en su

ausencia, en la conciencia donde la imagen se deshace como la arena por efecto de la marea. El mundo puede ser artificialmente reducido a formas que responden a las pretensiones de los intercambios entre los signos. En la conciencia, el orden de las impresiones puede ser remodelado, a costa de renunciar a una parte de su capacidad para representar la conexión entre los objetos del mundo que las originan, pero con la posibilidad de sustituir las imágenes desvanecidas por conexiones aleatorias que admiten ser esquematizadas. Entre ambos órdenes de visibilidad se establece una zona de intercambios –unos drásticos, otros graduales– que no se limita al trueque entre objetos, a la sustitución de un nombre por otro, pero tampoco a una tensión regulada entre el signo y la cosa o entre el sentido subyacente y el sentido desplazado de una metáfora. La epopteía es, por tanto, irreductible a operaciones simbólicas, no obtiene por sí sola su rédito de luminosidad, ni la epiphorá traslada con el nombre impresiones visuales, sin que intervenga un factor invisible que contribuye a delimitar sus intercambios. Cuando el estímulo visual viaja del objeto al ojo y de este a la intrincada trama neuronal del cerebro, cumple su función sin necesidad de ser designado. Mas cuando la impresión es designada por un mismo nombre que el objeto que la produce, en el viaje de regreso desde el cerebro hacia el mundo exterior va acompañada de sonidos producidos en relación de vecindad con el ojo. En la zona de intercambios donde la intensidad de las impresiones visuales se degrada, la fonación escande, en cambio, formas verbales delimitadas.

La impresión visual posee características que la distinguen radicalmente de las formas sonoras que usamos para designarla. En primer lugar, es unidireccional: no torna a identificarse con el estímulo que la produce, sino que se queda en la vecindad del cerebro, de los sentidos adyacentes, del sistema nervioso que distribuye los impulsos motrices. El retorno hacia el mundo es obra del gesto y del sonido, que establecen la conexión entre nuestra impresión y la impresión de otro testigo, cuando queremos comprobar la estabilidad de los objetos. En segundo lugar, la impresión visual es subjetiva: nada puede confirmar que la huella de luz y sombra en el interior de un cuerpo sea la misma que otro cuerpo almacena, salvo la convención del nombre que las designa como una sola cosa. En tercer lugar, es pasiva: el ojo que la percibe

nada puede hacer para darle forma sin ayuda del nombre que reaviva su rastro neuronal o de las acciones que modifican las fuentes del estímulo externo. En cuarto y último lugar, la impresión visual es perecedera: se funde en la profundidad del cuerpo, hasta que la presencia del estímulo reconocido la renueva; se reaviva en cierto grado cuando su nombre la convoca con deliberación, o incluso involuntariamente, como en los sueños, pero está sujeta al mismo destino mortal del cuerpo en que reside, en tanto que su nombre es capaz de perdurar.

En paralelo con la caracterización de las impresiones visuales, se perfilan como en negativo las funciones del sonido verbal: la fonación responde a la audición, reproduce la onda sonora y la devuelve al exterior. Es intersubjetiva y compatible con otros sonidos producidos por el choque o el roce entre objetos. A la vez pasivo y activo, el sonido –verbal o musical– modifica sus propias formas. Finalmente, es a la vez efímero y durable, porque la onda sonora se desvanece en el interior del cuerpo y en el medio circundante, pero la palabra –como el sonido musical– es reproducible y se transmite de generación en generación. La intersección de estas funciones sonoras con el flujo de impresiones visuales asegura la conexión entre las dos esferas de la significación: el ámbito noético de los intercambios veloces y el medio práctico de los intercambios costosos. Al desvanecimiento gradual del estímulo luminoso –reflejo en la retina que, convertido en estímulo nervioso, se interna en la intrincada sombra del cerebro– responde la relativa firmeza de la voz articulada, que a su vez se desvanece en el entorno frente a la estabilidad silenciosa de los objetos, pero convoca al oyente y al testigo. Allí donde la forma sonora se afirma, la impresión visual se degrada, mientras, en contacto con los objetos visibles, el sonido reverbera y se desvanece. La donación de sentido tiene en consecuencia aspecto de paisaje donde se cruzan los elementos naturales en presencia de quien los contempla. En la zona de encuentro entre imágenes y sonidos, los signos son como infinitos granos de arena arrancados al mundo por la marea del tiempo; partículas de materia ardiente que se disuelven en la atmósfera como el humo; destellos de luz reflejados en el aire después de tocar la tierra o el agua. Estas metáforas visuales nos permiten formarnos una idea analógica de las relaciones entre la materia visible y la materia invisible del sonido, con ellas se hace

patente el alcance de la «semejanza de relaciones» a la que alude Reverdy. La metáfora es definible como bloque de sensación visual-sonoro, a la manera de Deleuze y Guattari, e implica algo más que semejanzas esquemáticas o «icónicas». Reproduce el cruce gradual entre los elementos naturales y guarda relación con el proceso de integración de las fórmulas poético-musicales –que a su vez responden a los ritmos de la naturaleza– en la extensión del discurso. El caudal sonoro asegura la videncia o la comunicación entre naturaleza y cultura.

La experiencia sonora acompaña al discurso en toda su extensión, como expresión verbal y como medio en que pueden ser reproducidas las proporciones musicales, tanto en la esfera de las impresiones almacenadas en la memoria individual como en el exterior, donde compartimos la posibilidad de entrar en resonancia con otros cuerpos. El canto se aparta del habla corriente y selecciona las imágenes más relevantes de la experiencia reavivada por medio de palabras. Las exigencias de la armonía y del ritmo dan lugar a asociaciones inauditas que nos enseñan desde niños a nombrar cosas innombradas y a crear seres de fantasía. Las prácticas musicales no son condición indispensable, pero sí ocasión privilegiada para engendrar imágenes de fábula, mitos que extienden a la dimensión más amplia del discurso la experiencia de la sonoridad que cristaliza en imagen. Las metáforas escanden la cadena discursiva creando ritmos aleatorios, sensaciones sinestésicas de armonía, zonas de encuentro entre impresiones visuales y frecuencias sonoras. Permiten graduar la pérdida de significación propia del lenguaje formular con la ganancia de la fantasía, o contrastar el aumento de intensidad de los efectos sonoros con una fuga de impresiones visuales cuya atenuación les proporciona movilidad. De un lado, el mundo visible resiste ante el bullicio humano, de otro las fórmulas poético-musicales selectas contemplan la marea cambiante y huidiza de las imágenes rememoradas. El ajuste sincrónico relativo entre imágenes visuales y sonidos se desfasa en el curso de la experiencia, el discurso hace cuanto puede por responder con su propia extensión a la extensión del mundo. Pero, tanto en su dimensión sincrónica, donde el vínculo de la palabra con las impresiones se vuelve paradigmático, como en su dimensión diacrónica, a lo largo de la cual se conectan sintagmas que arrastran consigo un caudal de impresiones difusas,

el discurso procede por intersección de realidades heterogéneas. Las palabras movilizan, por un lado, sus intercambios para responder al silencio de los objetos aparentemente estables; y, por otro, se fijan en fórmulas verbales y musicales que se repiten para proporcionar estabilidad a las impresiones en la conciencia y retener diferencias imperceptibles. Igual que los atribulados héroes de Homero, la conciencia se adormece y despierta en el lugar de encuentro entre imágenes y sonidos, que alternan en sus funciones de movilidad y de permanencia. El carácter comprehensivo del lógos es producto de esa duplicidad funcional que cristaliza en «imagen», fuera de cuyo dinamismo la idea de unidad resulta inaprensible.[430]

Hemos observado cómo antes de la sustitución del conjunto de las artes sonoras por la palabra escrita tuvo lugar otro fenómeno igualmente significativo: la adopción del nombre genérico de las Musas por parte de la actividad musical propiamente dicha, cual si los intercambios entre palabra y música preparasen la lógica de trópoi (o de «abundantes giros», como dice Homero cuando alude al canto del ruiseñor) a la que responde el universo de las representaciones verbales. Los conceptos apoyan sus distinciones sobre un sustrato de experiencias en el que se ha hecho necesaria la separación entre sonido musical y sonido verbal. Tal separación reproduce en la esfera de la cultura la tensión que ella misma sostiene con la naturaleza, particularmente a través de la diferencia entre imágenes visuales y sonidos. En base al linaje de la dualidad estética y poético-musical del que procede, la escritura reclama su derecho a representar la totalidad, subsumiendo en la extensión del discurso especulativo la actividad de los poetas, el poder de generar sentido propio de las metáforas sujetas a conveniencia métrica. La sinécdoque que designa el desplazamiento de la sacralidad poético-musical hacia la escritura confirma el alcance y la profundidad de la intuición nietzscheana: la metáfora no se reduce a ornamento ilusorio, sino que es el procedimiento por el que el pensamiento antiguo contrae una visión del mundo, aunque el propósito de reducirla a imagen visual resulte estéril. Con sus figuras de dicción, el discurso extiende y multiplica la dualidad, conforme se afana por hacerla aparecer como totalidad de sentido único. Cuando se ve forzado a renunciar al valor de sus metáforas desgastadas por la usura, se aferra a la unidad en forma de abismo insondable, como si la negación fuera su último cometido. De ahí la desconfianza

inevitable en las figuras de dicción, cuando estas olvidan su linaje sonoro y el discurso no se ocupa sino de especular acerca de sí mismo.

Decir, como hace Nietzsche, que «el sentimiento de la verdad» requiere la inconsciencia y el olvido –olvido de la relación, en particular, entre la música y las palabras, entre las imágenes visuales y los sonidos– equivale a atribuir cierta función lógica a un factor de pérdida o de ausencia, negativo. Es un hecho ejemplificado por la «pérdida de significación» de las fórmulas de sujeto con epíteto ornamental en Homero, según Parry. Dicha pérdida viene condicionada por la sujeción al ritmo y se confunde en el discurso épico de tradición oral con la atribución de lo «divino» a un sujeto variable, inmortal o humano, héroe en campo propio o enemigo, cantor inspirado por la Musa y oyente o lector transportados al reino de la fábula. La inconsciencia y el olvido provocan el «sentimiento de la verdad» porque dejan lugar para el intercambio de atributos entre lo divino y lo humano, para la conmutación enunciativa entre las personas del verbo, entre la actualidad y el tiempo de la leyenda. Este es el suelo natal sobre el que se alza el árbol del discurso. El ritmo al que obedecen las fórmulas de tradición oral es una instancia reguladora irreductible a la función representativa del lenguaje. Se podría objetar que ese modo de articulación no concierne a la extensión del discurso escrito, apartado de la actividad musical, pero hemos comprobado que las metáforas formulares que sostienen la extensión del relato épico y gradúan la pérdida o la ganancia de significación –la intensidad de sus imágenes– transmiten las líneas de sentido esencial que la filosofía hereda del mito.

Llamamos fundamental a la diferencia que une y separa la imagen visible del sonido, el sonido verbal del musical, porque permite concebir y expresar la dualidad sin reducirla a un principio dominante, reconociendo un vínculo de relaciones intensificadas o atenuadas entre sus extremos. El sonido verbal reproduce la dualidad, pero la orienta en una dirección significante que no termina de imponer su dominio. Mȳthos y lógos admiten relaciones graduales en un sentido, pero no en otro, porque podemos hablar de una lógica poético-musical que conduce de los sonidos a la videncia, pero no hace audibles los ritmos y consonancias de la

armonía universal que reclama la contemplación metafórica (theōría) de las Ideas. A la hora de afrontar esa resistencia imaginaria del lógos o de intentar comprender la especie de musicalidad que preserva el discurso, la comparación que lleva a cabo Parry entre la metáfora formular y la metáfora literaria insinúa un camino más rico en posibilidades que el de los temas estereotipados estudiados por Lord, que parecen exigir la coherencia de contenidos antes que la conveniencia musical de las fórmulas. La metáfora formular condensa no solo el sentido de lo heroico, sino también los componentes visuales y sonoros de la imagen, que alternan como en el seno de un cristal de luz variable. La metáfora literaria, por contra, singulariza una imagen que, tan pronto como hace fortuna, tiende a convertirse en tópico discursivo. El discurso amplía sus funciones como imagen del mundo organizando lugares comunes, construyendo paradigmas a partir de metáforas que sin hacerse explícitas se prestan a justificar las relaciones de dominación. Sorteando las servidumbres propias de su época, el poeta tocado por la Musa renueva, no obstante, antiguos tópicos, vuelve a conectar imágenes dispares, convierte la distancia que las separa en campo de irradiación, consigue que su naturaleza visual-aural comparezca en el escrito. Con palabras solamente, rehace la conexión primitiva entre las artes de las Musas. Aunque se trate de un hecho de lenguaje, la metáfora poética prolonga las consecuencias de la experiencia musical en la extensión del discurso. Genera un pensamiento ritmado y armonizado por el contraste entre imágenes, por el vaivén entre motivos subyacentes, por las tensiones entre forma y contenido. Pero el alcance discursivo de la metáfora no autoriza a imaginar un acorde universal distinto de la sensación que alía estímulos visuales y auditivos. El antiguo aedo se limita a compadecerse de cuantos sufren la oscilación entre los principios opuestos del Amor y de la Discordia. Pone la experiencia de muchos ancestros al alcance del filósofo que ha de esforzarse por comprender su enigmática unidad y arriesgarse a contemplar el rostro de una divinidad aterradora, cuya atracción puede ser tan engañosa como la ilusión de armonía.

Cuando Simone Weil reflexiona acerca de la violencia en Homero y, bajo la fascinación de su propia época devastada por el delirio de poder, llama a la Ilíada el «poema de la fuerza», interpreta la compasión universal del aedo como precedente del cristianismo

primitivo.[431] La locura de Ares contrasta, sin embargo, con la de su hermana Afrodita: de ambos nace Harmonía, la cual simboliza, antes que la unidad del lógos que reúne fuerzas opuestas, el poema que relata sus estragos, canto de la dualidad que solamente los ritmos de la tradición oral han aprendido a armonizar. El discurso que avanza en pos de la unidad del ser reproduce duplicidades cuyo sentido no abarca. El canto de la dualidad, en cambio, gracias a su intimidad con la Musa, hace patente un vínculo que el lenguaje por sí solo es incapaz de expresar. El ser pensante no puede ir más allá de la fluctuación que lo arrastra, de la dualidad en la que sus formas de expresión cooperan. Cuando da nombre a un principio unitario, la luz crepuscular del ser no solo se retira ante su mirada inquisitiva, sino que abre camino al avance de una entidad sombría. Ares se adueña del mundo tras cada intento de imponer en él un orden armonioso. Lo que convierte al hombre en la más terrible de las calamidades no es la alternancia entre Ares y Afrodita, sino su reducción a un principio de razón que justifica todos los desmanes.

III. Proceso de separación entre lenguaje y música

LA ILUSIÓN MÉTRICA

La escritura pudo jugar algún papel no solo en la transmisión de los poemas homéricos, sino también en su composición.[432] Los ensayos de Milman Parry y sus registros de la epopeya cantada en los Balcanes demuestran, sin embargo, que la composición de la Ilíada y de la Odisea fue esencialmente obra de la tradición oral. Su discípulo A. B. Lord argumenta la posibilidad de que el propio cantor dictase los poemas a un escriba, siguiendo ejemplos orientales.[433] Sea como fuere, la tradición homérica alcanzó una resonancia pública distinta cuando se disoció del arte de la lira y los rapsodas recitaron un texto fijado por escrito. La música instrumental se independizó igualmente del canto, buscando en los concursos el favor de audiencias más amplias. Algo comparable ocurrió con los juegos atléticos y con el teatro. La democracia ateniense se desarrolló como cultura del espectáculo al hilo de una especialización técnica creciente, de una profesionalización de las artes escénicas y del discurso.[434] La poesía lírica siguió ligada, entretanto, a los instrumentos musicales. Las relaciones entre la lírica y la épica, que desde tiempos remotos fueron probablemente fluidas, en adelante solo iban a permitir intercambios en un solo sentido: los poetas líricos y trágicos citarían profusamente a Homero en sus composiciones, los rapsodas recitarían sus episodios ante un público numeroso, pero el corpus homérico dejó de ser reelaborado al modo en que lo hacían los antiguos aedos. Una vez fijados por escrito, sus hexámetros se vieron sometidos a una exigencia de regularidad distinta a los requerimientos propios de la citarodia y de la danza. El prestigio público de la palabra, junto con el hecho de que, en el habla de los griegos, las diferencias de duración de las sílabas tuvieran valor significante, hicieron que las cuestiones métricas pasasen a pertenecer al dominio de los especialistas en el lenguaje. Y el metro aislado de las prácticas musicales apareció como factor determinante en la construcción de los versos que llegarían a la posteridad, dando lugar al desarrollo de una casta erudita que, dueña de la interpretación de los fragmentos textuales, se sintió depositaria de la herencia de las Musas.

La épica griega arcaica parece haberse desarrollado a partir de un

fondo inmemorial de relatos y canciones provenientes de la tradición indoeuropea. Ciertas fórmulas métricas debieron de ir adquiriendo estabilidad suficiente como para convertirse en patrones intercambiables al servicio de la composición oral. Combinadas en estructuras más extensas adecuadas a la narración de las leyendas heroicas, dieron lugar al hexámetro dactílico, un verso que, a pesar de sus frecuentes irregularidades, funciona como marco de referencia estable, en el que se distinguen secciones marcadas por cesuras que también tienden a la regularidad. A principios del pasado siglo, el lingüista Antoine Meillet, basándose en la comparación del griego antiguo con el lenguaje de los Vedas, supuso un estadio anterior común a ambos, en el cual las formas de versificación habrían sido algo más libres que en lengua helena. La huella de esa libertad en la construcción del verso se puede rastrear en algunas canciones, en la lírica eolia, en la tragedia y en la comedia áticas, donde se preservaron metros populares cercanos a lo que Meillet denomina el «ritmo natural» del habla.[435] La reconstrucción comparatista apunta hacia un estadio en el cual la poesía habría producido formas igualmente aptas para la lírica o para la épica, no tan especializadas como el verso épico posterior. Es una probabilidad compatible con la evolución histórica de la epopeya en diversas lenguas. Debemos ser cautos, sin embargo, con la inferencia de un supuesto «ritmo natural» propio del habla en una lengua u otra, que según Meillet explicaría la evolución del verso griego a partir de la lírica indoeuropea. Se trata de un concepto confuso, en la medida en que pretende justificar por sí solo tanto la libertad como la regularidad de la versificación, sin reconocer su asociación con prácticas que no son exclusivamente verbales.

El ritmo cuantitativo, dice Meillet, habría experimentado en griego una particular tendencia a la regularidad que desembocó en la equivalencia entre una sílaba larga y dos sílabas breves.[436] Con auxilio de ese soporte lógico, el verso habría ido adquiriendo mayor amplitud, hasta alcanzar la dimensión del hexámetro, que sería un producto de «la tendencia general a normalizar» propia de los griegos, según un modelo extraño a las lenguas de origen indoeuropeo, que habría visto la luz en el ámbito de la Hélade.[437] Quizá los antiguos aqueos, hablantes de lengua griega, incorporaron, tras ocupar y conquistar Micenas, influjos de las

primitivas civilizaciones del Egeo, tomando de ellas patrones de versificación que dieron lugar a la formación del verso homérico.[438] Meillet sugiere el posible origen jonio de estas innovaciones, «que la poesía eólica no emplea».[439] Los grandes líricos de Lesbos, Safo y Alceo, escribieron en dialecto eólico. En Homero se hallaban mezclados rastros de eólico con el dialecto jonio predominante. La costa jonia, origen tanto de la poesía homérica como de los primeros filósofos –los milesios Tales, Anaxímenes, Anaximandro y el efesio Heráclito–, fue poblada por colonos provenientes del Ática. El desarrollo posterior de Atenas, tras las guerras con los persas y con Esparta, integrará el legado jonio en la koiné de la Grecia clásica. Con la adopción de un metro más regular que los de la lírica indoeuropea transmitida por los aqueos o por los dorios, parecería razonable considerar la posibilidad de algún influjo poético-musical renovador venido al continente desde las costas de Asia Menor, compatible con el influjo dorio pasado por Creta y por Esparta, pero la argumentación de Meillet atribuye la evolución del verso griego exclusivamente a un fenómeno propio del decir poético, que normaliza tendencias del habla común, y resulta confusa en cuanto se refiere a las prácticas musicales.

Antes de admitir como plausibles estos planteamientos es necesario detenerse a hacer algunas observaciones. En primer lugar, conviene poner entre paréntesis la idea general –propia del helenismo decimonónico– de esa «tendencia a normalizar» que también ha sido llamada «milagro griego», tan patente en las artes plásticas como en las artes del discurso, y que parece consecuencia de la evolución de las ciencias del número. No hace falta cuestionar hechos admirables tanto en las ruinas como en los textos, cuya importancia es decisiva para la evolución del pensamiento occidental. Pero la adecuada comprensión del papel de las artes sonoras, a la vista de los estudios musicológicos, antropológicos y literarios más recientes, conlleva la posibilidad de entender el gusto de los griegos por la proporción de manera más pragmática y menos idealizante que la de aquellos sabios que se deleitan en la contemplación de las formas. Gustave Glotz, por ejemplo, habla del poderoso influjo cultural ateniense durante la segunda mitad del siglo V en estos términos: «Una estética racionalista a su manera exige que el artista separe lo principal de lo accesorio, rechace el detalle accidental y pasajero para retener lo esencial y lo durable,

complazca al ojo y al espíritu, encuentre lo bello en el esplendor de la verdad. Con todo su amor por la sobriedad, por la justa medida, el genio ático se eleva con un batir de alas a la concepción de tipos que no han de cambiar nunca: acierta a crear ese idealismo que aparece como el producto más acabado de la antigüedad clásica.»[440] El impulso literario no impide al prestigioso historiador razonar con rigor cuando considera las causas materiales del clasicismo heleno, pero su prosa se halla contaminada por la exaltación romántica que idealiza las proporciones visibles, de modo que contribuye a consolidar el hábito frecuente entre los helenistas de proyectar un punto de vista platónico –es decir, ateniense– sobre las tradiciones poéticomusicales previas. La «tendencia general a normalizar», a la que alude Meillet para justificar la evolución del hexámetro, se apoya en razones externas al mismo, convertidas en lugar común.

En segundo lugar, cabe mantener alguna duda acerca de la equivalencia de duración entre dos sílabas breves y una larga, que los tratados de métrica suelen dar por sentada y que pudiera servir de base para la interpretación del carácter cuantitativo del griego antiguo. Según el testimonio tardío de Dionisio de Halicarnaso, la proporción entre la sílaba larga y las breves en el recitado de los hexámetros homéricos era algo inferior al doble de duración.[441] West comenta que esta observación refleja sin duda la tendencia del habla ordinaria, «en cuanto opuesta a la ratio matemática precisa, generalmente impuesta por el ritmo musical, especialmente cuando la música va acompañada de movimiento corporal», y especula con la posibilidad de que la proporción «irracional» entre sílabas largas y breves en el habla o en el recitado se acercase más a 5:3 que a 2:1.[442] Aunque entre Homero y Dionisio hayan transcurrido no pocos siglos, la observación de este último podría afectar a fenómenos semejantes en una u otra época. El propio texto homérico presenta indicios que apuntan hacia la posibilidad de combinar duraciones irracionales con otras más regulares en el recitado de sus versos. En otro lugar, West anota que las dos sílabas breves (biceps) de un dáctilo pueden ser sustituidas por una larga o contraídas en ciertas posiciones del hexámetro, pero no en otras. En posición de princeps o sílaba larga fija (que no admite resolución en dos breves) es más fácil acomodar una duración irracional que en un biceps. La periodicidad de las sílabas princeps que admiten duración irracional, en alternancia con el par de sílabas breves que

requieren regularidad, sugiere unos márgenes de variación cuantitativa que, para resultar flexibles y mantener a la vez la fluidez del ritmo dactílico, pudieran aproximarse a la proporción de 5:3, aunque no son estrictamente calculables.[443] Parece razonable suponer que en el recitado de los poemas homéricos las sílabas largas adoptasen duraciones irracionales próximas a las del habla, mientras que en la poesía lírica y en las partes cantadas del drama la equivalencia cuantitativa debió de ser más estricta, por necesidad de ajustarse al acompañamiento musical. La flexibilidad característica del verso homérico permite considerar también su posible acoplamiento al tempo giusto, sobre todo en la época en que fue acompañado por la lira, antes de ser fijado por escrito y recitado por los rapsodas. De un modo u otro, el ritmo musical del verso, y no el fluir más o menos rítmico del habla, es el factor que, según West, normaliza las duraciones silábicas; y aun así debemos tener en cuenta que, en la práctica, el ritmo musical consiste en una aproximación a la regularidad, no en una equivalencia matemática. En resumidas cuentas, la normalización de la cantidad silábica al modo en que la entiende Meillet, como rasgo propio de la lengua, no parece sostenible.

Consideremos finalmente la posibilidad de que el hablante griego antiguo emplease con frecuencia en su elocución corriente ciertos «ritmos», entendidos como patrones de alternancia de sílabas largas y breves. Cuando, en su Retórica, Aristóteles se pregunta por el ritmo que conviene a la prosa, descarta el «heroico» (es decir, el dactílico) porque, dado su carácter majestuoso, se aleja demasiado de la conversación y añade que «el yambo tiene la cadencia misma de la conversación; de modo que todo el mundo al hablar produce metros yámbicos más a menudo que ningún otro».[444] Este pasaje parece justificar la idea de un «ritmo natural» propio del habla griega: el ritmo yámbico que, desde el punto de vista aristotélico, conviene evitar en buena prosa. Además del ritmo dactílico (par o binario, compuesto de dos miembros de igual duración: – u u) y del yámbico (impar, ternario, compuesto de dos sílabas desiguales, de las cuales la segunda dura el doble: u –), el Estagirita rechaza el uso del ritmo trocaico (también impar y ternario: – u, algo menos frecuente que el yámbico en la conversación), por su carácter agitado y por su uso en la danza popular, de carácter orgiástico y satírico, llamada kórdax. Descartados tanto el ritmo par como los

impares más sencillos, uno por su solemnidad y los otros por su vulgaridad, Aristóteles concluye que el ritmo más adecuado para la prosa eurítmica es el peonio. De proporción hemiolia (3:2 o 2:3, de cinco tiempos), el ritmo peonio comprende el llamado crético (– u –) y sus equivalentes por resolución de las sílabas largas en breves. Es el único que, en opinión de Aristóteles, no resulta «métrico» y por ello pasa más desapercibido en prosa. Dejando al margen por ahora la discusión de si este tipo de ritmo debe ser considerado o no como parte de la métrica (para Aristóxeno de Tarento representa el tercer género rítmico, como veremos más adelante; los metrikoí posteriores prefieren atenerse, en cambio, a las relaciones más simples de igualdad o de doble duración entre sílabas), podemos extraer de este pasaje varias consecuencias interesantes: Aristóteles reclama para la buena prosa un cierto ritmo musical, pero este no debe ser muy explícito, porque de lo contrario se trataría de poesía. La musicalidad del discurso en prosa se presenta como artificio encubierto. El patrón de cinco tiempos es adecuado para tal fin, es decir, para proporcionar al discurso un ritmo que no se someta a la escansión más obvia. La aparente ingenuidad de este artificio retórico se atenúa si consideramos que su función consistiría en situarse en el justo medio entre la irregularidad del habla y la regularidad del verso cantado, por medio de un patrón que amalgama las cuentas binaria y ternaria más sencillas. Aristóteles aplica a la prosa un procedimiento propio de las culturas musicales polirrítmicas, que combinan ritmos de dos y de tres tiempos superpuestos o en amalgama, permitiendo sospechar que sus modelos métricos pudieran pertenecer a una tradición de este tipo.

Las series de yambos y troqueos que Meillet reconoce como características de la lírica popular de origen indoeuropeo son frecuentes en la versificación y en el habla de muchas lenguas, ya sea en forma de cantidad silábica o de intensidad acentual. Tratándose de las alternancias de duración más simples, que en el plano del habla implican solamente la distinción entre sílaba breve y larga, pero no necesariamente una proporción entre ambas, se relacionan muy libremente con los ritmos del canto y de la danza, aproximándose o alejándose de ellos cuando la expresión lo requiere. Más allá del par de pies seguidos reconocible como unidad propiamente métrica (métron), el habla que repite yambos o troqueos regularmente carece de naturalidad y resulta una práctica

artificiosa. El habla no requiere proporcionalidad entre sílabas breves y largas, salvo cuando ella misma se torna musical. El dáctilo, que es el pie métrico propio del verso homérico, interpretado como ritmo continuo (– u u – u u – u u …) parece poseer una cualidad más específicamente musical que las series de yambos y de troqueos: mantiene una andadura básica de carácter binario e implica la comparación continua –la posibilidad de una equivalencia sostenida a cada pasoentre una sílaba larga y dos breves. Solo cuando esta proporción resulta reconocible, con ayuda de algún movimiento corporal adyacente a la fonación –como el batir del pie– o bien de un ritmo interiorizado, podemos interpretar yambos y troqueos como ritmos de tres tiempos regulares. La suposición de un «ritmo natural» en una lengua que combina libremente yambos y troqueos antes del advenimiento del verso homérico normalizado parece a esta luz una proyección retrospectiva: atribuye a la mera oposición cuantitativa el carácter de una prosodia normalizada por procedimientos musicales o por la teoría métrica. Si se entienden como duraciones normalizadas, no hay propiamente yambos ni troqueos en la alternancia de sílabas largas y breves del habla antes de que esta se someta a la regularidad del canto y de la danza, o al análisis métrico que se sirve de la escritura para separar y contar las sílabas del verso.[445] Meillet se esfuerza por imaginar un origen exclusivamente lingüístico para la regularidad del hexámetro y en general para la métrica, pero la regularidad del verso es difícilmente sostenible sin hacer referencia a las costumbres musicales. La confluencia de datos históricos, filológicos y musicológicos indica más bien que el ritmo musical está en el origen de la tendencia a normalizar manifiesta en el hexámetro dactílico, la cual a su vez podría guardar alguna relación con la regularidad de las proporciones que es considerada como característica general de la cultura de los antiguos griegos, dada la conexión entre la evolución de las matemáticas y el análisis de las proporciones de la octava musical.

Hasta no hace mucho, los filólogos europeos han tendido a ser remisos en las concesiones hechas al papel de la música en la formación del verso griego antiguo. Pero los helenistas coinciden hoy en admitir que existió una tradición épica anterior a Homero, asociada desde tiempos remotos con algún tipo de lira.[446] Meillet no reconoció la importancia de estos hechos, pero su influyente punto

de vista condiciona todavía los tratados de métrica. Dio por supuesto que los poemas homéricos fueron declamados y no cantados, si bien de forma tal que los aedos «plegaban necesariamente la pronunciación a las exigencias del ritmo».[447] Sin embargo, resulta razonable pensar que las exigencias del ritmo en la declamación del verso épico bastan para considerar la intervención de factores propiamente musicales. El acompañamiento de la lira, que el propio Homero describe, no implica necesariamente que el verso épico fuera cantado, pero despliega un abanico de posibilidades entre el habla, el recitado, la melopea y el canto propiamente dicho. Sería vano reconstruir la música griega antigua desde la experiencia sonora de nuestros días, pero al mismo tiempo es preciso librar a la reflexión del prejuicio contrario, habitual en la filología clásica, que se atiene exclusivamente a la seguridad de la letra.

La declamación épica, dice Meillet, «tenía un carácter solemne, [...] consistía en una melopea y no en un hablar puro y simple, [...] había una técnica del ritmo distinta de la técnica musical, pero comportando reglas estrictas».[448] El «ritmo natural de la lengua» que daba pie al ritmo propio de la declamación, podría ser entendido como alternancia más o menos regular de sílabas largas y breves dentro de la frase, pero sin relación de proporcionalidad entre ellas, es decir, como una especie de rubato. Aceptemos que los hablantes de una lengua o de un dialecto puedan desarrollar la tendencia a expresarse siguiendo una modalidad particular de entonación o de canturreo relativamente rítmicos. Haría falta un código distinto al musical para describir tal fenómeno, pero tampoco se podría hacer en términos estrictamente lingüísticos, como resultado de la oposición diacrítica basada en la equivalencia entre dos sílabas breves y una larga. Resulta acaso tentadora la inclinación a tomar esta equivalencia por una de las oposiciones binarias propias de la lingüística estructural, pero al hacerlo la métrica se apoya en una falacia. La mera oposición entre sílabas breves y largas cumple una función diacrítica en las lenguas cuantitativas, pero no su repetición regular. El métron no es un producto lingüístico por naturaleza, sino que se manifiesta en el lenguaje como fenómeno concomitante. La métrica no se desarrolló para estudiar el habla, sino la forma rítmica de los versos más prestigiosos, siglos después de que hubiesen sido compuestos y

fijados por escrito, con el fin de convertirlos en modelos compositivos. Meillet argumenta, no obstante, que el objeto de la métrica «consiste en estilizar, en normalizar el ritmo natural de la lengua», que vendría a ser como su materia prima.[449] La pretensión de normalizar una fuente rítmica propia de la lengua, originalmente fluida y variable antes de ajustarse al periodo regulador del verso, se basa en el reconocimiento de patrones recurrentes a la vez en el habla y en el verso de ritmo más o menos libre, cantado o recitado. Si es cantado, el ritmo de la frase se sincroniza con el ritmo musical; si es recitado, la dicción puede aproximar la entonación y la duración de las sílabas a una melodía y a un ritmo aleatorios sin llegar a ser propiamente musical. Pero solo forzando el sentido de las palabras puede ser considerado el recitado como normalización de un «ritmo natural» de la lengua, porque ni es un fenómeno natural, ni es propiamente rítmico por sí mismo, ni pertenece al plano de la lengua. Para que la distinción cuantitativa sea pertinente desde el punto de vista del significado basta con que una sílaba sea perceptiblemente más larga que otra, sin necesidad de proporción entre ellas.[450] La necesidad de fijar esa proporción proviene de la práctica musical o de la preocupación tardía por el metro, es decir, por el ritmo de las palabras del verso separadas de su contexto original. La materia prima de la métrica no es la lengua, aunque lo parezca a posteriori, sino el complejo mélico. Parece inevitable concluir que el lingüista confunde la tarea del poeta griego, experto en cantar acompañado por la lira, con la preocupación propia del metricista, que no comienza a hacerse patente en Grecia hasta el periodo alejandrino, cuando ya hace mucho que el maestro de letras ha sustituido al citarista en la función de educador. El poeta ha compuesto el orden de las palabras de modo que puedan ser sincronizadas con los instrumentos musicales, con el batir del pie, con los movimientos del coro, antes de que el metricista se haga cargo de las proporciones del verso. La métrica es para el poeta un arte auxiliar que le permite seleccionar las palabras convenientes, ajustarlas a un patrón rítmico que no se confunde con ellas, resolver conflictos entre las necesidades de la frase y las formas de la melodía, mediar entre los patrones regulares del canto y las irregularidades del habla. Aislar las formas del metro fuera del canto –o del recitadotiene cierto interés práctico cuando las Musas no conceden al poeta la frase inspirada que aúna intuitivamente sentido y

musicalidad. Para adaptar las exigencias de la frase al tempo, el poeta modifica aleatoriamente la duración de las sílabas y la configuración de los pies, exigiendo del metricista una ampliación constante de su abigarrado léxico. En el recitado se expresa la tendencia a independizar la prosodia del tempo giusto, pero no se trata de un fenómeno del habla común, sino del habla poética selecta que se sitúa en un terreno intermedio, en el cual puede optar por aproximarse ora del canto, ora del habla. El metro está mejor descrito, en suma, como producto derivado de las relaciones entre el habla y el ritmo musical que como normalización de las cantidades silábicas del habla. Actúa sobre la materia prima del mélos, compuesta de expresión verbal, movimiento rítmico y entonación melodiosa.

Una rápida reflexión sobre la naturaleza del ritmo resulta conveniente en este punto. El ritmo es un fenómeno esencialmente relacional, implica la superposición de dos planos –al menos– de actividad, uno de los cuales suele permanecer como referencia estable e implícita para que el otro pueda escandir o medir sobre él sus movimientos. Los ritmos visibles en la naturaleza requieren un punto de vista que tomamos por fijo, como la tierra en relación con los ciclos de los astros o los estratos geológicos en relación con una forma cristalina. Los ritmos audibles, por su parte, no son necesariamente musicales, pueden ser accidentales como el eco o un goteo, o repetición cacofónica de un grito animal. Los ritmos musicales casi siempre son producto del ser humano, con pocas excepciones. Exigen una interiorización de la duración mesurada que proviene del aprendizaje colectivo. Cuando producimos sonidos a intervalos regulares batiendo el pie sobre el suelo, chocando las palmas de las manos o emitiendo voces más o menos eufónicas, aunque no los acompañemos de otra actividad visible, los estamos refiriendo a una experiencia previa de la regularidad, a un tempo interno, fisiológico o mental. La articulación de la voz humana implica también la posibilidad de emitir un grito animal, que puede ser rítmico sin ser articulado. Algunos animales, como los pájaros, producen ritmos musicales sin necesidad de lenguaje, que funcionan empero como seña entre los individuos de su especie, extensión de su organismo sonoro hacia el entorno. La voz humana, en resumen, puede ser animal o cultural, rítmica y musical sin articular palabras, puede articular palabras sin ser en absoluto musical y puede,

finalmente, hacer todo ello al mismo tiempo. Esa diversidad funcional da lugar a algunas confusiones.

En cualquier caso, el ritmo no es una característica intrínseca del lenguaje, ni siquiera cuando es producido solo con palabras, sino que lo acompaña como posibilidad adyacente. El lenguaje convive con una experiencia no lingüística del ritmo, ya sea fisiológica o propiamente musical. Aunque no la requiera para estructurar las relaciones entre sus signos, se sirve de ella para establecer una distinción cuantitativa significante, que hace que el metro parezca distanciarse de su origen musical, en particular con ayuda de los signos escritos. El aprendizaje musical es la manera de interiorizar el ritmo propia de los seres humanos, aunque se lleve a cabo con ayuda del lenguaje. Se da, por tanto, una interacción compleja entre las dos modalidades culturales del sonido –verbal y musical– cuya descripción requiere especial cautela. Centrándonos en los fenómenos rítmicos en el plano del habla, diremos que la distinción cuantitativa entre sílabas breves y largas no implica la normalización de la cantidad silábica, pero dispone de una experiencia rítmica que la hace posible. La regularidad métrica en el verso es indicio de una práctica musical previa. No solo normaliza los significantes de la lengua, sino que los pone de acuerdo con una experiencia no significante de la duración regular –y de las frecuencias armónicas para el oído, que son otra forma de regularidad temporal– sobre la que el lenguaje apoya sus distinciones. Es ilusorio, por tanto, hablar de un ritmo natural de la lengua como materia prima de la métrica. La materia prima de la métrica es rítmica y musical a la vez que verbal, por más que se aplique solo a la lengua, por más que los versos escritos sean su único rastro. Los metrikoí alejandrinos manejaron versos escritos cuya música carecía quizá de otro registro; aunque estuviese registrada de un modo u otro, aunque las canciones se hubiesen preservado por tradición oral, lo determinante es que el estudioso de la métrica griega hizo a un lado la música para enfocar su objeto de estudio propio: el efecto de la variación rítmica en el verso y su discriminación como valor significante. Tal conversión del objeto de escucha en punto de mira conlleva no solo una interpretación sesgada de la tradición poética, sino también una pretendida normalización lógica del hecho lingüístico.

La métrica desliga el lenguaje poético de su soporte tradicional, creyendo contribuir a las pretensiones sistemáticas de los gramáticos, cuando de hecho no hace sino introducir una clasificación necesariamente incompleta, que acaso sea útil para el compositor de versos y sugestiva para el pensador, pero resulta más bien problemática para el lingüista, quien, en su tarea de estructurar los rasgos distintivos de las palabras separándolos de su materia fónica, se ve tentado a aplicar una norma externa que aparentemente justifica sus pretensiones de rigor. La escritura alfabética representa por medio de unos pocos grafismos los sonidos relevantes del habla. En el habla se produce una distinción de dichos sonidos que resulta suficiente para los fines de la comunicación, pero también se presenta la posibilidad de confundirlos, que en la práctica se resuelve con recursos gestuales y de entonación, con datos contextuales o situacionales. La distinción consciente de los elementos simples del habla que hoy llamamos fonemas no se completa hasta el momento en que interviene su representación gráfica. De hecho, los griegos del periodo clásico llamaban a los fonemas «letras» (grámmata), lo que indica con claridad el desplazamiento del foco de interés desde el fenómeno acústico al signo visible. Al designar la articulación verbal por medio de su representación gráfica, el maestro de letras consagra el mecanismo de la representación como forma propia del lógos.

Antes de ser letras, los fonemas son sonidos a veces muy próximos unos de otros, si bien funcionalmente distintos, leves modificaciones entre las cuales el máximo grado de distinción consiste en la oposición entre continuidad e interrupción de la corriente de aire, o entre ausencia y presencia de vibración de las cuerdas vocales. En general, las unidades fónicas no son discretas sino por aproximación, aunque se realicen, como las consonantes, en tiempos cortos suficientes para la percepción distinta. Cuando las consonantes se combinan con las vocales formando sílabas, la duración de la emisión de voz se vuelve modulable en el tiempo. El modo de distinción propio de los fonemas no determina la extensión de la sílaba, cuyas variaciones de duración resultan principalmente de un alargamiento o acortamiento de las vocales, mientras las consonantes operan como una segmentación o un estrechamiento en diversos puntos del aparato fonador. Vocales y consonantes se oponen como lo continuo y lo relativamente discreto en la emisión

de voz. Las variaciones de duración de la sílaba, en cuanto son normalizadas según cierta proporción, no son asignables solamente a la producción del sonido vocal, sino a otro plano de actividad motora. Tampoco los signos aislados por la escritura dan razón por sí mismos de los fenómenos de duración. El tiempo no puede ser representado, salvo introduciendo en su curso una causa que lo fracciona; puede ser, no obstante, producido y sostenido como tempo musical. Las letras representan los sonidos que funcionan como rasgos pertinentes del habla, corresponden a las consonantes, cuya duración es insignificante, tanto como a las vocales, que pueden ser prolongadas. Aunque algunas de estas sean representadas como vocales largas, no aportan otra información cuantitativa que la distinción con respecto a las vocales breves. A las oclusiones, bifurcaciones, estrechamientos o ensanchamientos de la corriente de aire vibrante se pueden hacer corresponder signos visibles, pero no hay que perder de vista que estos acentúan su carácter discreto como una especie de disfraz o máscara superpuesta, como si fueran personajes de un drama en el reducto de la tablilla, del pergamino o de la página. Resulta confuso atribuir a los alófonos de la cadena hablada el grado de distinción de la letra escrita, lo mismo que atribuir a esta el potencial comunicativo propio del habla, aunque la escritura a través de sus mediaciones y abstracciones sea capaz de ensanchar indefinidamente las posibilidades del pensamiento. En realidad, el fonema es una entidad compleja, mezcla de un fenómeno acústico y de su representación visual.

El carácter distintivo de los fonemas y de sus combinaciones en unidades significantes mayores no puede ser confundido con la más simple de las ecuaciones matemáticas, que supone la equivalencia de duración entre dos sílabas breves y una larga. El fonema comporta una idealización que lo aísla de la materia fónica para relacionarlo con un significado. Saussure decía que su «ser inexistente» es comparable con el de un personaje mítico: una especie de leyenda que damos por buena para hacer posible la función de los signos.[451] La idealidad de los signos se sostiene por convención, gracias a su carácter relacional e intencional. Distinguimos un fonema de la cadena hablada con ayuda de implícitos y asociaciones sin los cuales a menudo resultaría confuso, definimos sus rasgos distintivos sirviéndonos de procedimientos

gráficos que contribuyen a su estabilidad, el filólogo busca los rastros pretéritos de dichos rasgos y, cuando no los halla, los reconstruye de manera plausible por comparación con otras lenguas, como si en sus estadios primitivos estas hubieran tenido la misma estabilidad que han adquirido por medio del alfabeto y de la escritura. El sistema de la lengua idealiza finalmente el conjunto de paradigmas disponibles para ordenar el habla en una dimensión sincrónica imaginaria. Sincroniza idealmente la evolución temporal de los signos de un modo que la tradición oral no consiente, porque se halla sujeta al ámbito de la producción y de la percepción de sonidos que actualizan la memoria de lo remoto.

El signo audible representa las cosas percibidas a través de los sentidos con el mismo derecho –o la misma arbitrariedad– con que las letras representan a su vez los sonidos verbales. La letra parece hacer justicia a la estabilidad aparente del dato visible que el testimonio oral suele poner en entredicho, esa es la primera razón de su prevalencia. La segunda es su capacidad de multiplicar indefinidamente el mecanismo de la representación que sustituye unos signos por otros más manejables u operativos, lo cual le permite reorganizar las imágenes y convertirlas en símbolos cada vez más abstractos. Esta amplificación de sus funciones convierte a la escritura en «paradigma de paradigmas» o representante por excelencia de la textura del mundo, pero a su vez convierte el mundo en una extensión artificialmente manipulada. Tal es el destino de la «gramatología» en que desemboca la evolución del lógos. Un uso extensivo y universal del concepto de escritura –a la manera de Derrida– incita a considerar las distinciones fonéticas del habla como un modo de inscripción en la memoria orgánica, e incluso toda forma natural como marca impresa que responde a cierto código en la textura del mundo. Pone el acento en la configuración de los fenómenos como acciones que dejan huella más o menos durable y aleatoria, abriendo camino a la comprensión del carácter metamórfico –e incluso metafórico– de sus causas. Pero conlleva al mismo tiempo un encubrimiento de la naturaleza propia del medio en que dichas acciones se inscriben, en particular del medio sonoro en que se sustenta el lenguaje. La escritura es una práctica que pone en relación medios heterogéneos –lo visible y lo audible– y a través de sus diferencias irreductibles produce una conexión efectiva, no solo el «diferimiento» (différance) de la

representación simbólica que la convierte en proceso interminable, porque nunca satisface el anhelo de trascendencia que avanza en pos de una abstracción suprema, sino que además da lugar a una extensión material del mundo, a una economía de la representación cuyas leyes quedan encubiertas o solo se hacen perceptibles como fracaso de la ambición de totalidad. La universalización de la escritura aboca a la servidumbre con respecto a la representación en que fracasa, sin esclarecer el aspecto performativo de la mímesis originaria que reproduce, ni rendir tributo al coro de voces inmemoriales del que forma parte. Todo es lenguaje, desde el punto de vista de la «gramatología», pero lenguaje metafórico, inevitablemente retórico, tanto más superfluo cuanto más clama por la originalidad. Fuera de la inscripción no hay posibilidad de trascendencia, pero su impotencia se impone al pensamiento como una losa funeraria, única forma de totalidad. El culto a la singularidad del genio filosófico que se reconoce como «ser para la muerte» comparte con la idea de que todo es metáfora su carácter de mito propio de la tradición escritural.

En la evolución del pensamiento occidental hacia el callejón sin salida del círculo hermenéutico, del logocentrismo o de la «gramatología», que amparados en el misterio de la significación pretenden capturar de un solo tirón el ser y el pensamiento en la red del lenguaje, la intervención de los metrikoí es determinante, aunque su importancia venga disimulada por la renuncia a la sonoridad musical de la que deriva su precaria disciplina. La métrica cumple un curioso papel ancilar, de traslación desde las prácticas poético-musicales hasta el discurso sistematizado por los retóricos y los gramáticos antiguos. Los metrikoí alejandrinos fueron, en efecto, predecesores de la moderna fonología: Aristóteles los considera responsables de la correcta formación de los fonemas y de las sílabas.[452] Por medio de esta duplicidad de funciones, la métrica parece haber dado lugar a la confusión entre los fenómenos rítmicos y las estructuras lingüísticas, proyectando su lógica ilusoria sobre la tradición poéticomusical, de la cual parece heredar una suerte de derecho divino. Esa ilusión retrospectiva pactada por la métrica con las ciencias del lenguaje tiene mayor relevancia de la que aparentan sus áridos tratados. Guarda cierta relación de homología con respecto a la idealización de la enseñanza oral de Sócrates, llevada a cabo por Platón en sus diálogos escritos: el

daímōn socrático, voz interior que dicta al filósofo el límite de lo lícito, expresa una tradición religiosa que aspira a tomar forma inteligible por un procedimiento comparable al modo en que los fenómenos del habla buscan racionalidad en la estabilidad de la letra o en la normalización prosódica. Platón interpreta una especie de escansión admirable de la tradición oral, la normaliza hasta donde resulta posible, se esfuerza por comprender la totalidad de su extensión como si se tratase de un verso inmenso y parece no pocas veces preocupado no solo por la musicalidad de su prosa, sino también por la armonía de formas de la argumentación abstracta.

La filosofía, en definitiva, no puede desentenderse de su relación con la evolución del hecho poético, en la cual interviene decisivamente la reducción del ritmo musical a métron que aspira a racionalizar la palabra eminente, antes de que se hagan cargo de ella los gramáticos. Desde entonces corre en paralelo con la lingüística, que desdeña la materia fónica en favor del carácter eidético del fonema. Igual que el filólogo comparatista cree hallar justificación en la métrica para satisfacer su anhelo de rigor, el filósofo hace del discurso escrito la herramienta indispensable para representar un modelo ideal que se sustrae indefinidamente, condenando al pensador a la melancolía. No se trata de una comparación azarosa: el metro imita la eficiencia del cálculo numérico y de sus aplicaciones técnicas, pero se eleva hacia lo sublime desde el círculo del coro, desde el altar del verso bien escandido, hasta que la filosofía disputa a los poetas su derecho al trato con lo divino. Entre la métrica, la lingüística y la filosofía se trama una suerte de reparto del poder divino que, según el orden de los hechos, proviene de las prácticas poético-musicales primitivas. Pero la supremacía del lógos se instaura por medio de una cadena de olvidos que podríamos llamar rapsódicos, porque acentúan la solemnidad de la palabra, la sacralizan en el ámbito político y proyectan hacia el pasado inmemorial una separación drástica con respecto a las artes musicales que solamente es reconocible a partir de un momento determinado en la historia de Occidente.

Por todo ello resulta indispensable «deconstruir» la pretensión de los metricistas que reclaman la autonomía de su disciplina respecto del hecho musical. La suposición de que en el habla del griego antiguo se diese naturalmente el predominio de un pie métrico

determinado resulta simplista.[453] En el proceso de elaboración del verso griego son muchos los fenómenos que hay que tener en cuenta: primero la distinción entre sonidos complejos y sonidos musicales, luego el papel de la música y de la danza en relación con el lenguaje; pero además es necesario situarse en el contexto del desarrollo de las artes y de las ciencias –en particular de las matemáticas–, considerar el influjo que la generalización del uso de la moneda como sistema de equivalencia en los intercambios comerciales pudo tener sobre las practicas poético-musicales, sopesar el papel de las colonias que dieron lugar al contacto entre culturas y lenguas diversas. Lo propio del lenguaje es dar cabida a la irregularidad de los acontecimientos imprevistos en la regularidad de las costumbres, por medio de unos pocos signos que admiten infinitas combinaciones. Su alianza con las prácticas musicales es muy profunda, pero debe permanecer oculta para que sea efectivo el intercambio de los signos. Los lingüistas prefieren asignar al lenguaje todo el derecho a la regularidad, los metricistas suelen hacer oídos sordos a las fuentes de su propia disciplina. Se entiende, en la medida en que el rigor científico exige trabajar sobre evidencias que solo proporcionan los textos, porque el acontecimiento musical, en apariencia al menos, se esfuma en el aire. Pero la filosofía no se puede contentar con eso, si aspira a conocer una verdad que ni la métrica ni la lingüística proporcionan por sí solas. Al tiempo que la filosofía reclama su parte del legado de las Musas, entre la lingüística y la métrica se produce una extraña cesión mutua del derecho a la legitimidad lógica, que finalmente acaba por escamotearse en ambas. El filólogo parte de un concepto de estructura verbal supuestamente arcaica que en realidad está condicionado por la métrica tardía, mientras esta opera sobre el olvido de factores musicales previos. La métrica, que aplica la matemática más simple al lenguaje en verso, viene a justificar y pretende compartir la pretensión de independencia del lenguaje respecto del ritmo musical. Pero ¿existe realmente un ritmo verbal independiente de la experiencia musical o más bien cabe sospechar, por el contrario, la intervención de factores musicales en la gestación del lenguaje mismo?

El propósito de deslindar esos factores por parte del lingüista suele resultar confuso y reclama una reflexión musicológica. Cuando Meillet se aproxima al hecho musical, con el propósito de aclarar la

especificidad del metro, su razonamiento oscila entre la tradición de la música culta europea y las tradiciones populares, sin llegar a establecer entre ellas el nexo que debiera dar razón de las relaciones fundamentales entre el ritmo, el metro y la escritura que hace posible la evolución de las formas musicales hacia la complejidad. Saliendo al paso de la concepción métrica de algunos de sus contemporáneos, que tendieron a confundir la naturaleza flexible del pie métrico con la regularidad «matemática» de los compases musicales,[454] Meillet denuncia que este error proviene de «la teoría de la música de la primera mitad del siglo XIX, cuyos ritmos tenían una rigidez y una pobreza singulares».[455] La tendencia a la rigidez rítmica de la academia europea es un hecho cuyo reconocimiento no ayuda por sí solo a definir la naturaleza del metro, ya sea flexible como en el verso indoeuropeo primitivo y en la lírica, ya relativamente normalizado como en el hexámetro épico. En paralelo con la rigidez rítmica de su música, la academia europea desarrolla una concepción métrica igualmente rígida, atribuible no solo a la regularidad «matemática» de la escansión, sino también, y acaso principalmente, a su atención exclusiva al texto conservado por escrito, que permite idealizar la cantidad silábica y considerarla como fenómeno lingüístico. La interpretación musical de las cuestiones métricas exige corregir, en efecto, la rigidez de una concepción matemática del ritmo con una comprensión de su naturaleza cooperativa, nunca exacta sino por aproximación, pero la idea de un ritmo natural de la lengua ajeno a la experiencia musical induce a mayor confusión todavía. La libertad rítmica de la poesía arcaica se preservó, como indica Meillet, precisamente en la lírica cantada, mientras que el verso épico, supuestamente solo declamado, se regía por un metro más rígido, por una equivalencia más estricta de las cantidades silábicas. Es posible que, allí donde la función del acompañamiento musical y la relación con las figuras de la danza fuesen determinantes, se permitiese el verso mayor libertad o cercanía con respecto a la expresión natural del habla justamente por apoyarse en la regularidad musical que le servía de soporte, mientras que en el verso épico –menos dado a variación melódica y con acompañamiento instrumental probablemente escueto, atento prioritariamente a su función narrativa– el ritmo se ciñese a las necesidades de la declamación, tendiendo a la normalización del metro, es decir, a sostener la musicalidad solamente con palabras.

La equivalencia puramente métrica parece requerir en cualquier caso el hábito de relacionar la palabra poética con la experiencia musical.

No deja Meillet de observar, por otro lado, que el ritmo más acentuado y vivo es propio de la música popular, principalmente dirigida a los públicos menos instruidos. El ritmo del verso épico griego sería comparable al de la música culta centroeuropea, no tanto por su regularidad, como por su linealidad sin contrapunto, mientras que la lírica de las canciones y del drama mantendría la flexibilidad métrica primitiva, asociada con las prácticas populares. Rica en contrapunto melódico, la música culta europea, dice Meillet, «no usa casi contrapuntos rítmicos, mientras que, inversamente, la música de muchos semicivilizados, descuidando los contrapuntos melódicos, emplea profusamente los contrapuntos rítmicos».[456] Pero el reconocimiento de la diferencia entre la escansión académica y los ritmos populares tampoco ayuda a esclarecer la naturaleza de los metros griegos. Para ello es preciso superar el horizonte de las disciplinas especializadas con una comprensión que unifique tradiciones cultas y populares, rehacer la cooperación entre las artes sonoras, entre las ciencias del lenguaje y la práctica musical. La penuria rítmica de la música centroeuropea y la sublimación de la armonía guardan relación con la sacralización de la palabra y con la notación escrita, con un dominio clerical de la cultura que sujeta el ritmo a las reglas de la prosodia grecolatina. A la luz de la evolución de las músicas populares y de las investigaciones de la etnomusicología en la segunda mitad del siglo XX, la rítmica de los pueblos «semicivilizados» no puede ser confundida con carencia de instrucción, porque es, precisamente –particularmente en África–, un sistema de instrucción, que evoluciona en el Nuevo Mundo como complemento de la enseñanza de la academia musical europea. El análisis de los metros griegos reclama renovación desde esta perspectiva, que podría permitir un mayor acercamiento a su condición originaria.

Ni la musicología que se ocupa de la Grecia antigua ni los filólogos más cercanos a ella sostienen hoy la oposición drástica entre épica y lírica en periodo arcaico. Más fundada parece la suposición de que la épica se desarrollase a partir de una citarodia común, que

combinaba patrones habituales en la lírica, válidos también para cantar episodios heroicos, y que produjo unidades de versificación más amplias según lo fue exigiendo la especialización narrativa. Gentili y Giannini apuntan hacia los elementos rítmicos «que constituyen las líneas maestras de la más antigua lírica griega y a la vez de los elementos compositivos del hexámetro», pertenecientes a «un patrimonio panhelénico de figuras rítmicas en las cuales se expresa la más antigua poesía cantada de todo el mundo griego, independientemente de las áreas dialectales», constituyendo «una koiné suprarregional de expresiones tradicionales de la poesía oral».[457] No hay razón para descartar la posibilidad de que ese repertorio de figuras rítmicas excediese los límites de la nación o de la lengua. Un hablante griego antiguo no debió de adquirir conciencia del metro sino con el maestro de música, en el aprendizaje de la danza y del canto, en la actividad coral, con ayuda de la lira o del aulós, en primer lugar, y posteriormente sirviéndose del cálamo para la escritura.[458] La métrica, como la retórica, es un arte tardío, que alcanza su apogeo cuando el verso, por un lado, y el instrumento musical, por otro, se han independizado ya del canto. El análisis métrico se vuelca entonces sobre el verso escrito multiplicando un sinfín de denominaciones que intentan capturar en una red de apariencia lógica toda variación rítmica, resultante de la mera yuxtaposición en combinación variable de unos pocos patrones rítmicos sencillos, cuyas transformaciones, ya sea a través del lenguaje del verso o de la música instrumental, son en todo caso de especial interés para la comprensión de las estructuras del pensamiento.

EL VERSO ÉPICO SE SUELTA DE LA LIRA

Hacia el último cuarto del siglo VI, según la tradición generalmente aceptada, Hiparco, hijo del tirano ateniense Pisístrato, importó desde Jonia una versión escrita de los poemas homéricos que los rapsodas recitaron en las fiestas Panateneas y en otros certámenes por todo el mundo heleno, prescindiendo de acompañamiento musical.[459] Kirk pone en duda el valor de la «recensión pisistrática», que pudo ser una atribución concebida en la Atenas clásica. Todo lo que se puede afirmar, dice, es que «la poesía homérica atravesó una etapa de transmisión ática».[460] El beocio Plutarco la puso en cuestión otorgando el mérito del descubrimiento de los poemas homéricos y su transmisión escrita a la figura legendaria del legislador espartano Licurgo, quien «los copió con ansia y los recogió para traerlos consigo; pues aunque había entre los griegos cierta fama oscura de estos poemas, eran unos pocos los que tenían de ellos fragmentos inconexos y azarosos, y Licurgo fue el primero que los dio a conocer». La datación y el origen de Licurgo, según el propio Plutarco, son inciertos.[461] Su relación con el músico cretense Taletas de Gortina lo situaría entre finales del siglo VII y comienzos del VI, con lo que la fijación de Homero por escrito sería casi un siglo anterior a la recensión pisistrática. Pero la historiografía hace dudar de que Licurgo haya existido realmente. Glotz, defensor como hemos visto del «genio ático», considera verosímil que fuera producto de una tradición fabulada en el siglo VI por la aristocracia de Esparta, que habría inventado el personaje asociándolo a un santuario de Apolo Likoúrgos, «el hacedor de luz». Dicha tradición, que forma parte de lo que Glotz llama «novela espartana», hallaría eco en la Atenas del siglo siguiente.[462] En todo caso, la fijación por escrito de Homero parece haber sido objeto de encontrados deseos de apropiación nacional.

La distinción entre el arte de los aedos y el de los rapsodas es relevante, no solo porque los rapsodas dejan de lado la música, sino porque su función tiene otro alcance político y otro valor simbólico. El instrumento propio del aedo es la forminge; el del rapsoda, la vara o báculo de viajero, útil que se limita a escandir o enfatizar el verso. Kirk lo relaciona con el cetro (skēptron) que se pasaban de

mano en mano quienes tomaban la palabra en la asamblea en tiempos heroicos y era «símbolo del permiso real para hablar». El bastón de los rapsodas responde así a «una tradición retórica y no poética».[463] El báculo de laurel que Hesíodo recibió de manos de las Musas al pie del Helicón simbolizaba, sin embargo, precisamente el don poético, e indicaba tal vez que el poeta señalado por las Musas aspiraba a participar del poder regio de la palabra por un procedimiento no necesariamente sujeto a la interpretación musical, antes de que se produjese la especialización retórica del discurso en época de los sofistas. El hecho es que la retórica nace entre los griegos en estrecha relación con el ejercicio de la función pública y del mando, pero los poetas que empiezan a utilizar la escritura le preparan el terreno para ampliar su campo de influencia entre los nuevos aspirantes a intervenir en los asuntos de la ciudad.

La fijación textual de los poemas homéricos y la consiguiente posibilidad de independizar el recitado de la técnica musical fueron ratificados por conveniencia política en un mundo que estaba sufriendo rápidas y profundas transformaciones. La difusión de la escritura y la generalización del uso de la moneda corren en paralelo con el proceso de democratización de la pólis, al que sirve de fase de transición el gobierno de los tiranos que se enfrentan a la oligarquía terrateniente. Los rapsodas son los nuevos depositarios de una tradición épica convertida en corpus de referencia ético, político y religioso que ya no se transmite solamente en el círculo selecto de las casas nobles o en la fiesta religiosa, sino también en la escuela y en los espectáculos públicos. Alcanzan máxima popularidad dramatizando los pasajes de la Ilíada y de la Odisea ante un auditorio cada vez más numeroso, cambiando la técnica del intérprete musical por la de un actor que presta su voz a los personajes de la epopeya, así humanos como divinos, sin depender de la Musa que invocaba el aedo. Los valores de la aristocracia guerrera comienzan a servir a un propósito distinto de la emulación entre iguales en pos de las riquezas y de la gloria, según el antiguo código del honor que se apreciaba más que la propia vida. La significación de los versos tiende ahora a esquematizarse en función de las reacciones emotivas del auditorio. El páthos democrático conlleva una reducción del caudal hereditario, una pérdida de resonancias prestigiosas, pero puede ser compartido por un número creciente de ciudadanos, artesanos y pequeños comerciantes que no

siempre tienen acceso a la instrucción musical o no muestran interés por ella.[464] Es más urgente la participación en la riqueza, la promoción social, garantizar la equivalencia en los intercambios, la comprensión de los documentos contractuales. El nuevo ciudadano es sensible al modelo heroico, pero se contenta con admirarlo o compadecerse de su ruina y solo se asocia con él de forma ilusoria, sin la más remota posibilidad de emularlo. La igualdad de derecho no suprime las desigualdades de hecho en términos de linaje y de riqueza. La escuela y el espectáculo público permiten la participación en los valores tradicionales, pero en diversos grados. Como espectador del juego atlético, de la rapsodia homérica, del certamen musical, de la tragedia y de la comedia, el nuevo ciudadano ateniense se integra en la tradición de manera pasiva, liberando sus emociones por medio de la catarsis purificadora. La ampliación del dễmos facilita una ilusión de armonía más bien precaria e inestable, tan inquietante como la sensación que produce la nueva música en los oídos de los círculos aristocráticos. La dificultad para sostener la ilusión de la igualdad democrática se hace patente tanto en los incesantes conflictos que agitan la ciudad como en las guerras periféricas. Los límites continuamente desplazados por el comercio impiden alcanzar el número y la armonía que Sócrates y Platón reclamaban para el alma de los muchachos nobles.

En el Ion, uno de sus diálogos de juventud o de primera madurez, Platón imagina la entrevista de Sócrates con Ion de Éfeso, reputado rapsoda vencedor en el certamen de Epidauro, que se apresta a competir también en las Panateneas.[465] Sócrates describe irónicamente a los rapsodas como actores (hypokritaí) inclinados a mostrarse en público engalanados y «tan bellos como sea posible», portando «un vestido de tintes variados y coronas de oro»,[466] prestos a «llorar en los sacrificios y celebraciones, no por haber perdido ninguno de sus ornamentos, o sentido pavor ante más de veinte mil personas bien dispuestas en su favor», añade Sócrates con la intención sarcástica de proporcionar una idea del melodramatismo y de la gran popularidad de los recitadores de Homero.[467] Platón muestra aquí dotes de humorista que parecen haber desconcertado a los críticos más severos. Ante el envanecimiento de Ion debido a sus conocimientos especializados exclusivamente en Homero, Sócrates declina un par de veces la

posibilidad de prestarle oído y la pospone para mejor ocasión.[468] Está impaciente por dejar claro que recitar a Homero no es un arte comparable a los que el propio Homero describe o practica: la conducción de carros, la medicina, la pesca, el arte adivinatorio, la navegación, el arte de la guerra, la citarodia, tékhnai que el rapsoda confiesa desconocer, pese a lo cual, al final del diálogo, se declara con fatuidad el mejor candidato posible para convertirse en estratega del ejército ateniense, convencido de que la capacidad de persuasión de su palabra bastaría para dirigirlo.[469] Platón ridiculiza al rapsoda haciendo patente el desfase extremo que ha acabado por producirse entre la tradición poética y el poder público, cuyo ejercicio requiere un saber especializado, un discurso que ya no se corresponde con el arte de las Musas. El propósito inicial del diálogo es contraponer los conocimientos preservados por la tradición homérica a la figura del mero recitador, que ni siquiera sabe explicar en qué consiste su propio arte; pero, en el curso de la argumentación, la acusación de ignorancia se extiende no solo a los rapsodas, sino también al conjunto de los poetas.[470] Al tiempo que lo ridiculiza, Sócrates concede al rapsoda un solo privilegio: ser el penúltimo anillo –el último es su influenciable audiencia– de la cadena de la inspiración divina, semejante al poder de atracción de la piedra magnética que la Musa transmite primeramente a los poetas, en forma de un delirio contagioso (enthousiasmós) ajeno por completo a la razón. No discute el origen sagrado de la inspiración poética, aunque mantenga reticencias con respecto a ella, ni el valor de la tradición homérica en cuanto compiladora de saberes ni el acierto del poeta lírico, incluso cuando es ocasional (Tinnicos de Calcis, por ejemplo, compuso un solo peán digno de ser recordado). Pone en tela de juicio a los poetas como educadores, función que reclama para la filosofía, a la que luego vincula con la inspiración de las Musas. En la entrevista de Sócrates con el rapsoda se prepara el intento platónico de suplantación de la tradición poética por parte del filósofo. Los objetivos del diálogo son, por tanto, complejos y se entrelazan en una estrategia de argumentación que requiere interpretación cuidadosa.

El Ion ha provocado no poco estupor entre sus más ilustres comentaristas. Alguno de ellos, como Goethe, se sintieron incómodos con su tono «aristofanesco» y con ciertos razonamientos que no se corresponden enteramente con el ideal platónico de la

elevación del alma por medio de la epistḗmē. El poderoso influjo de Goethe hizo dudar a los filólogos germanos de la autoría y de la valía del diálogo. Más recientemente, se han reconocido su excelencia como pieza literaria y el papel que cumple en la evolución del pensamiento de su autor.[471] Cabe añadir que las páginas del Ion contienen claves que permiten considerar la reciprocidad entre el abandono de la lira por parte de los rapsodas y la consagración de las letras que en manos del filósofo señalan el camino del conocimiento. El punto de partida del diálogo es ya ilustrativo en ese sentido, al tiempo que radicalmente problemático: Sócrates cuestiona la competencia del rapsoda sobre Homero, «el más divino de los poetas», y le pregunta si se extiende también sobre Hesíodo y Arquíloco, dos ejemplos nada banales, pues se trata del primer poeta que utiliza el verso épico para fines distintos al canto de las gestas del pasado y del primer poeta lírico conocido. Uno y otro ponen en verso asuntos cotidianos, manifiestan intereses personales, acerca de ambos se admite que se sirvieron de la escritura. Platón apunta pues, de manera implícita, hacia la diferencia entre la poesía épica de tradición oral –aunque su recepción fuera ya escrita desde hacía siglos– y los poetas letrados. El propósito explícito puesto en boca de Sócrates es reunirlos, sin embargo, en un solo arte, bajo el argumento de que «todos los poetas» tratan los mismos temas esenciales: la guerra, las relaciones entre hombres buenos y malos, entre hombres comunes y artesanos, entre los hombres y los dioses, asuntos relevantes para el orden ciudadano que requieren la intervención de un nuevo tipo de saber.[472] Ion responde que los otros poetas no han tratado esos temas «del mismo modo» que Homero, Sócrates pregunta a renglón seguido si lo han hecho «peor» o «mejor».[473] Su estrategia es doblemente inquietante, porque fuerza primero a juntar los géneros poéticos en un todo para someterlos de inmediato al criterio de valoración más simple. Impone al proceso de selección de formas propio de la tradición oral –anónimo, colectivo, parcialmente inconsciente–, un criterio de valoración general, consciente y jerarquizado, de manera que el «modo» propio de excelencia de los poemas homéricos –aquello que hace a Homero ser «el más divino de los poetas»– queda obviado u oscurecido. La oposición «hablar bien / hablar mal» acerca de un tema que exige competencia, característica del proceder socrático, se funda en una totalización reductora, exige el olvido de diferencias significativas que todavía

en tiempos de Platón debían de resultar cercanas, aunque el modo de transmisión de la tradición épica y su papel en la educación de los ciudadanos hubieran sufrido una transformación irreversible.

Ion hace un vago esfuerzo por defender la especificidad y la superioridad de Homero, aduciendo que cuando oye hablar de otros poetas se adormece y no puede aportar nada digno de mención, en tanto que, cuando se trata de Homero, su atención despierta y su capacidad de palabra se aviva, o como dice Sócrates más adelante: su alma «se pone a danzar».[474] Tengamos en cuenta que Ion, prototipo del rapsoda jonio, es probablemente un personaje ficticio.[475] Sus débiles argumentos –y quizá buena parte de los de Sócrates– son obra de la inteligencia literaria y dramática de Platón, quien pudiera estar aludiendo en este pasaje no solo al afecto del rapsoda por Homero, sino a cualidades propias de la épica de tradición oral, difuminadas ya en el recuerdo como el arte de los antiguos aedos, confundidas con la reacción emocional que provocan sus prestigiosos versos en las almas del rapsoda y de su audiencia numerosa. Sócrates opone al precario razonamiento de Ion en favor de Homero un criterio más firme, válido para «todas las artes sin excepción»: el decir la verdad acerca de ellas «como corresponde a un hombre profano» (idiṓtēn ánthropon), privado de instrucción especializada. Se apoya en el juicio más simple y vulgar del común de los mortales (pantós andrós) porque rechaza contentarse con mentiras que parecen verdades gracias a la habilidad de los poetas y al capricho de las Musas. Cuando Ion le llama «sabio», devuelve irónicamente el calificativo a los rapsodas, a los actores y a los poetas, es decir, a todos aquellos que «saben» producir una apariencia ilusoria.[476]

Detengámonos a considerar esta atrevida argumentación de Sócrates, que su avieso discípulo hace pasar velozmente ante nuestros ojos: ha exigido, para empezar, un criterio de competencia que el rapsoda no sabe proporcionar, de donde se deduce que recitar a Homero no es una tékhnē como las que el propio Homero practica o describe; seguidamente, aplica dicho criterio al conjunto de los poetas, con intención de determinar cuál de ellos habla mejor o peor; por último, extiende la exigencia de un juicio valorativo al conjunto de todas las artes. Pero entonces ya no asigna la capacidad de realizar tal valoración al tekhnítēs o experto en un determinado

oficio, sino al idiṓtēs, el hombre particular o simple ciudadano sin instrucción ni participación activa en la dirección de los asuntos públicos. Sócrates explica esa sorprendente traslación aduciendo que cuando se considera un arte «como un todo» –tal como acaba de hacer con los géneros poéticos y sus diversos modos de ejecución–, resulta sencillo para el hombre común reconocer que la necesidad de distinguir entre un uso bueno y otro malo concierne por igual a todas las artes. La inclusión de los poetas en un todo tiene por objeto hacer posible ese juicio de mayor extensión, que atañe por igual a las artes sonoras, a las artes visuales y a los más diversos oficios. Sócrates hace caso omiso de las técnicas propias de la épica de tradición oral frente a los poetas letrados, da por hecho que Homero se reduce a un texto recitado y no concede importancia alguna al empleo de la música, que asocia solamente de pasada con los poetas líricos. Lo que distingue a la poesía de otras artes ya no es el hecho de ser cantada o acompañada por instrumentos, sino el «hablar bien o mal» acerca de los temas que interesan a la ciudad. Sócrates sortea así la artera duplicidad que las Musas aireaban ante Hesíodo y fuerza la extensión de un juicio valorativo que compromete no solo a todas las artes, sino a todos los hombres, incluido el más simple ciudadano, que no necesita instrucción especial para distinguir lo bueno de lo malo. La habilidad literaria de Platón se pone al servicio de un objetivo muy preciso: el olvido de la especificidad de Homero en relación con los demás poetas cumple una función determinante en el proceso de construcción de un enunciado con valor universal.

En el momento justo en que el rapsoda vulgariza el arte aristocrático por excelencia ante la multitud de la pólis democrática, Platón lo aparta a un lado para reclamar la extensión máxima del campo de aplicación del juicio, con intención de jerarquizar el nuevo dominio universal, ponerlo bajo la dirección del discurso filosófico y recobrar para la razón el favor de las Musas que los rapsodas han degradado. Con inteligencia tan artera como la del poeta, se sirve de la popularidad del rapsoda para sus propios fines. Ataca el eslabón más débil de la cadena de la inspiración divina, un anillo abierto, todavía imantado, pero incapaz de asegurar la nueva alianza en un dḗmos cada vez más numeroso, que deja atrás su antiguo sentido tribal para integrarse en el conjunto de la pólis victoriosa, por más que el rapsoda sepa desatar en su seno

reacciones emotivas primarias e irracionales. Llama la atención la actualidad de esta confrontación entre el pensador y el rapsoda que se proyecta sobre la sociedad de masas contemporánea, en la cual culmina la ampliación de la democracia iniciada en Atenas. La democracia comenzó a reconocer su propio valor simbólico con el abandono de la lira aristocrática por parte de los rapsodas, antes de convertirse en república de la representación por medio de otras formas de oratoria en la asamblea y en el teatro. La debilidad de los argumentos de Ion, olvidado de la mousikḗ tékhnē que contribuyó a dar forma a sus versos predilectos, sirve de coartada y da pie al anhelo de totalidad del discurso platónico. Esa debilidad no es tan evidente, sin embargo, como nos la quiere hacer ver el joven y hábil escritor ateniense. La multitud respalda con su afluencia y con su respuesta emotiva la figura del rapsoda, aunque esta sea discutida en los círculos intelectuales. El texto canónico de la epopeya asegura la continuidad de una tradición que requiere diversos tipos de intérpretes no musicales: hombres de escena y letrados. Los primeros toman de Homero lo más sencillo, dejan para los hermeneutas el desciframiento de su sentido profundo. El texto se reparte pues con el vulgo iletrado la responsabilidad de preservar el sentido de la tradición en el ámbito de la pólis democrática. Sus intérpretes originarios fueron los poetas que recibieron directamente la fuerza de la inspiración divina, rapsodas y actores no son a su vez sino «intérpretes de intérpretes».[477] Pero el filósofo ateniense no hace otra cosa más que interpretar el ámbito completo de la palabra poética, la cadena de anillos de la inspiración, desde su causa primera, que es la energía divina de la Musa, hasta el último eslabón, que es el alma (todavía en proyecto) del hombre común. Es el nuevo intérprete de intérpretes, cuyo cometido es marcar los límites del ámbito de interpretación.

La voluntad de totalizar, de delimitar rápidamente un conjunto abstracto de la mayor extensión como si tuviera contornos visibles, se materializa en tres fases de la argumentación de Sócrates frente al rapsoda que conviene todavía ralentizar y considerar con mayor precisión, porque prefiguran y hasta cierto punto resumen el proceso de constitución de la idea platónica. La importancia del Ion, desde esta perspectiva, no ha sido aún suficientemente aclarada. En la primera fase del razonamiento, se totaliza una tékhnē muy particular, la que porta el nombre de las Musas y comprende el

conjunto de las artes sonoras, la que preserva la memoria del linaje de los inmortales y de los hombres, pero desde el punto de vista de la actualidad inmediata, con objeto de dar prioridad a los contenidos más importantes para la ciudad, sin aludir a las diversas formas que les sirven de vehículo de transmisión a lo largo del tiempo. Al evitar la distinción entre artes sonoras verbales y no verbales, obvia una dualidad más determinante incluso que la diferencia entre tradición oral y escrita, que puede ser entendida en relación exclusiva con el lenguaje. Segrega las artes de la palabra del conjunto de artes tradicionalmente atribuidas al coro de las Musas, es decir, de las prácticas musicales hermanas. Según algunos autores, el abandono de la lira por parte de los rapsodas guarda relación directa con la ampliación de las audiencias.[478] Cuando no se sujeta a la armonía y al ritmo, al restringido campo de resonancia del instrumento musical primitivo que la acompaña en el coro, la palabra alcanza a ir más lejos en varios sentidos: se proyecta a mayor distancia frente a la escena, se transmite más allá de la celebración, oralmente o por escrito, y compromete al público sin instrucción musical. En boca del rapsoda, la palabra amplía su ámbito escénico sin delimitarlo. En boca de Sócrates, por obra de Platón, aspira a delimitar su mayor alcance no solo en el espacio sino también en el tiempo: discurre desde la remota inspiración de origen divino hasta el ámbito inmediato de aplicación de la ley escrita. Al establecer las marcas extremas de su causa primera y de su finalidad, sincroniza la dimensión temporal como si fuera su escena propia. Esta reducción del ámbito completo de acción del lógos solamente es concebible desde la experiencia del escrito que lo representa como objeto visible, en un formato manejable y duradero.

Aunque la enseñanza de Sócrates fuese oral, en su argumentación está implícita la necesidad de dotar al discurso de un valor probatorio o de ley que únicamente alcanza por medio de la inscripción objetivada y permanente. Sócrates desdeña expresamente la escritura porque quiere imprimir su enseñanza en el alma misma de los jóvenes movidos por el deseo de conocer. Paga con su propia vida el valor de la palabra verdadera y deja en sus discípulos una huella que debe ser preservada para la posteridad. Haciéndose cargo de ese noble cometido, Platón atribuye a la dialéctica oral de su maestro procedimientos

discursivos construidos con ayuda de la escritura, producto de un alto grado de destreza literaria. Recordemos el oportuno comentario de Colli: «Platón está dominado por el demonio literario, vinculado a la tradición retórica, y por una disposición artística que se superpone al ideal del sabio. Critica la escritura, critica el arte, pero su instinto más fuerte fue el de literato, el de dramaturgo. La tradición dialéctica le ofrece simplemente el material que plasmar. Y tampoco hay que olvidar sus ambiciones políticas, algo que los sabios no habían conocido. De la mezcla de esos dones y de esos instintos surge la criatura nueva, la filosofía.»[479] Platón procede a la manera de los sofistas, preparando cuidadosamente su lección para una disertación oral que, puesta en boca de Sócrates, no es sino ficción poética. Inscribe, por decirlo así, un monumento funerario para Sócrates destinado a durar más que una estela de piedra. Hace imaginar al lector una enseñanza oral que merece ser escuchada más allá de la muerte del Maestro. Trasladando su voz al espacio imaginario de la lectura, cumple finalmente el propósito de inscribir en las almas una verdad eterna. Al hacerlo define el soporte en que la voz de Sócrates se inscribe –el alma misma– como la extensión máxima de la gloria imperecedera. He aquí el tremendo alcance de la escritura platónica: se adueña del poder de la palabra verdadera sin renunciar al hechizo acústico efímero de la voz socrática, revivida para siempre como acto de palabra imaginario. La muerte de Sócrates es una prueba de veracidad que, con ser trágica y amarga, no basta por sí sola; requiere ser sostenida más allá del tiempo de vida de sus discípulos. Sócrates no necesita escribir porque delega en ellos una parte de la tarea de imprimir la verdad en las almas de los hombres venideros. Pero su enseñanza oral se sitúa en mitad de los procesos de evolución de la escritura e implica una conciencia precisa del alcance de sus funciones: opera como mediadora en el espacio comprendido entre las inscripciones conmemorativas cinceladas en las estelas de piedra –no olvidemos que su progenitor Sofronisco fue cantero– y los escritos del discípulo que reorganiza el discurso retórico con la pretensión de convertir el espacio mental en monumento. La obra de Platón sublima en cierto modo el oficio del padre de su maestro.

La traslación que toma por ejemplo una tékhnē particular para desdeñarla luego en favor de su forma sublimada es habitual en Platón y representa el procedimiento por el que se eleva desde la

experiencia común hacia la totalidad: «el artesano, figura depreciada, sirve de modelo para el artesano metafórico que es el Demiurgo», dice Svenbro.[480] Vidal-Naquet estudia las ambigüedades de Platón en relación con los artesanos, equivalentes a las que se observan en su relación con la escritura.[481] Comportan una traslación encubierta, complementaria y de sentido inverso con respecto a la sustitución del arte de las Musas por el arte de las letras. Una vez asentada esta primera sustitución, la tékhnē sirve de paradigma desechable para alzarse a la comprensión de la totalidad. El proceso de instauración del lógos filosófico se lleva a cabo por medio de esa doble sinécdoque que comienza por sustituir el conjunto de las artes sonoras por su parte verbal –en cuanto esta puede ser fijada por escrito– y termina por sustituir la tékhnē particular –principalmente el «paradigma de paradigmas» que es la escritura–, por una totalidad de alcance universal, aunque atribuyendo la paternidad del razonamiento a la enseñanza oral del Maestro. Más que una simple prolongación de las tradiciones retórica o dialéctica, hay aquí una fusión de ambas en la que la imaginación literaria se pone al servicio de la mayor fuerza probatoria que las palabras sean capaces de alcanzar por un medio u otro.

En otros diálogos se hace muy patente la asunción de la retórica sofística para ponerla a prueba en una dirección distinta, de modo que la escritura platónica compite con los sofistas tanto en la veracidad del contenido como en la perfección de la forma. En Menexeno, Sócrates reproduce una alocución para celebrar a los muertos en combate que dice haber escuchado de boca de la culta Aspasia –amiga de Pericles, a quien ella misma instruyó en el arte de Gorgias– y que en realidad es un ejercicio minucioso de retórica al uso por parte de Platón, donde se demuestra que sabe construir holgadamente ese tipo de discursos. De Aspasia se decía que regentaba un burdel, lo cual hace pensar que estuviera más pendiente de honrar a los vivos que a los muertos, de modo que, al atribuirle el encomio más emblemático de la ciudad –y en su forma más lograda–, Platón hace un uso a la vez refinado y malicioso de la proverbial ironía de su maestro.[482] En Fedro, Sócrates improvisa un discurso sobre el amor para competir con el que ha escrito el retórico Lisias, que el joven Fedro oculta en un rollo de papiro como preciado tesoro bajo su manto.[483] En su discurso, Lisias

sostiene que es preferible ceder a los requerimientos eróticos de quien no está enamorado para mantenerse franco de ataduras, propuesta que tiene un significado provocador en el ámbito de la pederastia que en la Grecia clásica funciona como modelo educativo. Después de un intento formal y prolongado, Sócrates se declara incapaz de imitar un escrito impío, que peca contra el Amor, porque el Amor no es un mero arte de seducción interesado, sino un delirio de origen divino comparable a los oráculos y la inspiración de los poetas. En consecuencia, Sócrates se desdice, renuncia a competir con el rétor en sus mismos términos y responde con su famosa palinodia, donde el elogio del amor, la exigencia de la verdad y del bien se combinan con imágenes de subido tono lírico –el carro alado del alma, la procesión celeste, el ámbito supraceleste de la inteligencia–, propias de un género selecto de escritura –más que de una improvisación oral– que parece antecedente directo de Dante.[484]

La exposición oral retrospectivamente idealizada, reforzada por una técnica literaria cuidadosa, es un componente fundamental en la obra de Platón, un pilar básico en la construcción del lógos. Cumple un papel comparable a la ilusión del metro poético normalizado desde la experiencia de la escritura, que es condición previa del discurso lógicamente estructurado. Implica una relación velada del discurso con un sentido de la proporción que en los sofistas y en los retóricos es herencia explícita de la educación musical, pero que Platón prefiere expresar en otros términos, dejándose guiar por un modelo distinto. En el mismo Fedro, por ejemplo, Sócrates afirma que «todo discurso debe estar constituido como un ser vivo; debe tener un cuerpo propio que no carezca de cabeza ni de pies, y que presente una mitad y extremidades, estar escrito de tal modo que se establezca una justa proporción entre cada uno de ellos y el conjunto».[485] El sentido genérico de la proporción que Sócrates exige al discurso era designado desde antiguo por términos musicales que hasta el periodo clásico no parecen haber adquirido su sentido específico, como harmonía y rhythmós. El término mélos, en particular, designaba precisamente, como hemos visto, la articulación de los miembros del cuerpo (mélē, en plural, en Homero) antes que la unión de la palabra con la armonía y con el ritmo.[486] Para expresar la proporción entre los miembros y el conjunto del organismo, Platón escoge sin embargo el término

préponta, que designa una conveniencia que destaca visiblemente. Propone un modelo orgánico y visual bastante explícito para el discurso escrito –la figura bien proporcionada–, allí donde podría haber echado mano de términos más cercanos a la naturaleza misma de la palabra. Pero esa cercanía, justamente, no debe hacerse patente.

Las palabras parecen irremisiblemente destinadas a volcar toda su atención del lado de lo visible, porque ya no solo es visible el objeto que designan, sino también el texto escrito en el rollo de papiro, cuyas proporciones compara Sócrates con un modelo corpóreo, mientras pasea con el joven Fedro por las afueras de Atenas buscando sombra y el frescor de un riachuelo y considera en sus mientes cómo ha de ser el mejor discurso sobre el amor.[487] Pero la semejanza del discurso escrito con el cuerpo armoniosamente dispuesto no se sostiene sino precariamente. Unas páginas después, Sócrates cuestiona el valor de la escritura precisamente porque los silenciosos grafismos carecen de vida propia, es decir, no responden al modelo orgánico que él mismo acaba de proponer.[488] De igual modo que la belleza física no es sino un escalón para ascender a la contemplación de lo sublime, el discurso escrito no es sino una técnica auxiliar para rememorar una huella más profunda, para alcanzar un objetivo superior. La escritura en manos de los sofistas, que preparan a los jóvenes de buena familia para aspirar a los cargos públicos, se presta al engaño igual que la antigua Musa, con el agravante de que fija ante los ojos una apariencia de verdad y permite que pasen por sabios los que no lo son. Sirve para ayudar a recordar, pero no fortalece la memoria, sino que la debilita si se confía demasiado en ella. El recitado de los rapsodas que memorizan un texto escrito no busca instruir, sino conmover o persuadir, igual que los sofistas. La diferencia que cuenta no consiste, pues, en la distinción entre discurso oral y escrito, sino en el valor de lo que ha de quedar «escrito en el alma» como guía verdadera, en el amor por el saber y no en su falsa posesión. El «amante del saber» no alcanza la excelencia apañando textos, «dándoles vueltas muchas veces en todos los sentidos, pegando o cortando fragmentos». Platón hace expresar a Sócrates sus propias dudas de escritor y confiesa que la destreza literaria por sí misma le parece «poca cosa». El ideal socrático de la conducción de almas se sostiene no obstante con su auxilio, volcado hacia el modelo de la

belleza visible y dando la espalda a la tradición sonora, que inevitablemente penetra el escrito, aun cuando este evite mencionarla. El sentido de la proporción analógica que expresa el ascenso del conocimiento desde lo visible hacia lo suprasensible (el escrito es al verdadero conocimiento como el cuerpo es al alma) deja de lado el hecho de que el lenguaje selecto que utiliza Platón se ha formado y preservado con ayuda de la música. Esta ha permitido que la palabra no se redujese a una designación perentoria, que el alma donde debe inscribirse –psykhḗ, originariamente «soplo de vida»– se convirtiese en objeto encarecido, monumento en construcción, finalidad de una búsqueda compartida.

Las lecturas posibles de Platón son inagotables, cada vez que uno vuelve a internarse en sus diálogos mayores corre el riesgo de desviarse, cautivado por la hondura de sus propósitos, y sale con la convicción reforzada de que en ellos se halla contenido todo el recorrido posible del pensamiento. Si además prestamos atención cuidadosa a los diálogos en los que la filosofía se prepara todavía para alzar el vuelo, enfrentándose a otras modalidades de discurso, la complejidad se vuelve insondable, porque a los propósitos más orientados y explícitos, ya de por sí bastante complejos, se añaden implicaciones latentes que hacen muy difícil situar con precisión a Platón en su contexto histórico sin perder algo de su elevación. Pero no queda más remedio que arriesgarse a cometer alguna torpeza, si queremos restituir una parte de lo que la tradición posterior hace a un lado para poner en evidencia el significado del ideal platónico. El lógos filosófico se consagra bajo la doble condición de la duplicidad latente entre escritura y oralidad, de la separación patente entre palabra y música. La música es invocada por Sócrates en el Ion como vehículo propio de la poesía lírica, ya que no de Homero, que ha caído en manos de los ignorantes rapsodas, pero solamente una vez que la argumentación ha alcanzado a proponer un principio unitario para explicar el arte del conjunto de los poetas, que ya no solo comprende las artes sonoras, sino una técnica de representación gráfica que las excede sin desvincularse de ellas. Pese a todas las reticencias de Platón con respecto a su propio arte literario, la totalización del ámbito de lo poético como una sola tékhnē se lleva a cabo desde la escritura, que aleja al imaginario Olimpo las fuentes de la tradición oral y asume la guarda del

umbral de Mnemosyne, como si se reservase en adelante la responsabilidad exclusiva de lo memorable, aunque sin hacer del todo explícito el alcance de su misión. El efecto más hondo de esta conversión gráfica de la memoria no es tanto el encubrimiento de la tradición oral, que de cualquier modo ha de seguir su curso como vehículo del aprendizaje de las letras mismas, sino el desplazamiento del poder sagrado (theía dýnamis) de las Musas,[489] que en su origen pertenece al conjunto de las artes sonoras, verbales y no verbales, hacia el dominio exclusivo del lenguaje, cuyo territorio disputa el filósofo al rapsoda, al poeta trágico y al sofista. Decir bien o decir mal, contar verdades o falsedades, ya no es competencia de los citaredos, que en época de Platón alardean, como Timoteo de Mileto, de revolucionar la tradición de los nómoi que configuró Terpandro en la Esparta del siglo VII. La totalización del campo del decir exige primeramente la exclusión de las técnicas musicales, cada vez más inquietantes, y escinde la comunidad de las artes sonoras sirviéndose de otro instrumento que opera desde el exterior, en relativo silencio.

En un segundo movimiento fulgurante de la argumentación inicial del Ion, Sócrates conduce al rapsoda a admitir que la apreciación acerca del buen o del mal uso concierne a todas las artes. Los poetas quedan así igualados con el adivino, con los artistas plásticos, pero también con el conductor de carros, con el navegante, etc. Desde el punto de vista del interés general de la ciudad, quienes participan en la cadena de la inspiración divina no tienen motivos para reclamar más privilegios que un simple artesano. El nuevo ámbito de totalidad que comprende todas las artes está enmarcado por la poesía previamente considerada como un todo, sin distinguir entre sus medios de producción, y por un discurso teórico que se sitúa más allá de cualquier oficio, como una especie de metatékhnē. La exclusión de la parte de la tradición que se va hundiendo en el olvido viene compensada por el alcance de esa nueva técnica capaz de evaluar todas las demás. Una suerte de potencia holística se desplaza así desde el ámbito de lo poético hacia el conjunto de las artes y los oficios que cuentan en la nueva pólis. La totalización que comienza por la exclusión de una parte de la experiencia acústica da paso a una delimitación del ámbito completo de las prácticas ciudadanas por parte del discurso que supuestamente opera –contempla, teoriza– desde el exterior.

Las dos primeras fases de la argumentación vienen caracterizadas por la exclusión de los registros de la memoria no escrita y por la delimitación del ámbito completo de extensión de las diversas artes. En la tercera fase se aplican esas mismas funciones selectivas y constituyentes –exclusión del origen difuso, delimitación del campo de aplicación del criterio universal desde el punto de vista del interés inmediato– a la dimensión temporal de la tradición y a la dimensión espacial de la nueva pólis, abarcando los extremos más alejados. El nuevo ámbito de totalidad comprende lo sagrado y lo profano, pretende incluir en su extensión a los inmortales que generalmente se sustraen a la llamada de quienes les invocan y a los que están llamados a multiplicar el número de los mortales que nacen bajo la ley de los antepasados o se someten a ella. La filosofía se reserva el derecho de interpretar esta oposición extrema que constituye el ámbito de pertenencia mayor –el tópos más amplio de la tradición, la totalidad de lo que el verbo alcanza a decir, de principio a fin– y supone, a la vez que una distancia infinita, cierta oscura connivencia entre lo divino y lo humano. El proceder implícito de esta lógica se revela como una totalización reiterada en tres fases que se sirve de las operaciones sucesivas de exclusión, delimitación y reunión de los extremos opuestos. Cada fase remite a la siguiente, las tres se articulan en progresión hacia lo universal, de manera rápida y sin miramientos, como ondas que se extienden cada vez más amplias desde un punto de origen oscuro y que, al alcanzar el extremo del presente volcado hacia el porvenir, restablecen la circularidad con el pasado inmemorial. El pensador ateniense procede como un geómetra, traza tres círculos tangentes con el umbral de la Memoria, desde el que el divino coro de las Musas (círculo olvidado, reducido a un punto) infunde su movimiento al primero de ellos –el círculo de los poetas–, que comunica con el segundo círculo –la democracia de las artes y los oficios–, el cual mueve a su vez el círculo mayor –el de los profanos sin instrucción particular–, tangente a su vez con el extremo de la ley universal. Esta interviene retroactivamente en las operaciones de exclusión y delimitación que configuran el trazado de los círculos anteriores y reclama equivalencia con la fuerza divina que emana del otro extremo. Se cierra así el anillo que reúne a los amigos separados desde el origen de los tiempos –los dioses y los hombres–, el sýmbolon supremo. De manera a la vez explícita y latente, Platón resume en el Ion el saber acerca del círculo

procedente de las artes tradicionales, de Homero y de la cosmología jonia, que tratará de completar, ya en edad provecta, en el Timeo, concibiendo el Alma del Mundo como una esfera que contiene todas las figuras.[490] La argumentación de Sócrates frente a Ion reproduce y condensa en un abrir y cerrar de ojos no solo la cadena completa de la inspiración poética en su dimensión diacrónica, sino la evolución de los saberes hasta llegar a la epistḗmē de alcance universal. Desde su nuevo ámbito, el filósofo sincroniza el pasado inmemorial con el presente inmediato, marca un tempo que el rapsoda no es capaz de seguir, delimita un espacio donde no alcanza el son de la lira, una escena donde él se desenvuelve como «maître de vérité» por excelencia, que al mismo tiempo es maestro supremo del engaño, como decía Detienne de los aedos. Está sin duda alguna en condiciones de renovar la alianza con las Musas que el rapsoda ha degradado llevando a Homero al corazón de la multitud, de reclamar para su nueva técnica del discurso el venerable privilegio de la inspiración poética.

No debemos dejarnos seducir, sin embargo, por esa renovación del vínculo del lógos con las Musas que Platón reclamará de modo definitivo en las Leyes –diálogo en el que culmina su obra–, sin esforzarnos por preservar la diferencia específica del discurso que aspira a ser verdadero con respecto a los procedimientos persuasorios propios de aedos, rapsodas, actores y sofistas. Platón quiere convencernos de que la poesía más bella es la que alcanza la verdad, sin contentarse con un espectáculo ilusorio o con un fantasma. Cierta disposición escénica, cierto artificio literario, son condiciones indispensables para que la verdad se haga presente, pero el lógos que pretende dar cuenta de ella no se ciñe a los límites –digamos, estéticos– de su propia presentación, sino que necesita encadenar funciones de la totalidad dentro del campo de la experiencia con los extremos de lo que puede ser dicho, dar a la aísthēsis forma apodíctica, culminar la confrontación dialéctica con una prueba irrefutable. Los fenómenos percibidos como totalidades parciales dentro del campo de la experiencia dependen de ese círculo trascendental que está forzado a recurrir al mito, a fracasar en sus intentos por hacerse presente sin sublimar el modelo de lo común; y el fracaso mismo de la totalidad simbólica nos devuelve al nivel de la experiencia inmanente, donde halla la posibilidad de una nueva totalización funcional. Tales son los engranajes temibles de la

verdad que Sócrates echa a rodar en su entrevista con el rapsoda, comparables a los anillos magnetizados por la inspiración poética, pero amplificados hasta abarcar la estructura completa de lo inteligible. Entre ellos se establece la circulación que enlaza lo imaginario, lo real y lo simbólico como anillos de la cosmología mental.

Las totalizaciones en cadena que lleva a cabo Sócrates en el Ion sugieren una sorprendente correspondencia con los componentes de la estructura de la subjetividad según Jacques Lacan:[491] «lo imaginario» queda inicialmente desplazado fuera del campo del saber como inspiración de origen divino, theía dýnamis o delirio propio de los poetas y de los amantes; «lo real» se presenta como el conjunto de tékhnai que deben ser evaluadas según su interés inmediato para la ciudad; «lo simbólico» es la ley universal que afecta a todo hombre común y proyecta sobre los otros dos componentes de «la estructura» su exigencia de totalidad, que es condición indispensable para el ejercicio de la razón. Lacan decía que «"hablar" es ya, de por sí, introducirse en el sujeto ["sujet" también significa "asunto" en francés] de la experiencia analítica».[492] La dialéctica socrática comporta, en efecto, una suerte de economía libidinal que trama las relaciones de circularidad entre lo divino, el interés particular y el juicio de alcance universal. Mientras Sócrates bromea con la neurosis narcisista y con los delirios de grandeza del rapsoda, la técnica discursiva de Platón se autoanaliza ingenuamente sin percatarse de ello: la neurosis particular del filósofo se manifiesta cuando reclama los privilegios de la inspiración poética –de «lo Imaginario», en este caso con mayúscula, según los términos lacanianos– después de haberse alejado de ella hasta el extremo opuesto de «lo Simbólico» en favor de la verdad sin contradicción, provocando que «lo Real» retorne como delirio erótico idealizado o se disimule (ahora con «r» minúscula) tras la minucia del artificio literario. Otros datos refuerzan el paralelismo entre el texto del joven Platón y el psicoanálisis lacaniano. El desplazamiento de la libido hacia lo imaginario es comparado por Lacan con la complejidad de «una frase poética que vale a la vez por su tono, por su estructura, por sus juegos de palabras, por sus ritmos, por su sonoridad», planos que pertenecen enteramente «al registro del lenguaje», dice el psicoanalista, quien deja de lado el hecho de que algunos de esos

factores (muy patentes en el texto de Platón) pertenecen también al registro musical.[493] Finalmente, Lacan subraya otros aspectos de lo simbólico que guardan estrecha relación con el lógos platónico: la definición del concepto como «objeto encarnado en su duración, separado de sí mismo» y el carácter cíclico de la realización de la imagen como Símbolo.[494] Todo ello vendría a significar, ni más ni menos, que la mente es platónica por naturaleza. A no ser que el verbo de Lacan lleve a cabo una torsión excesiva al compensar su descuido de lo musical con un anhelo de geometría.

Pero volvamos a centrar nuestra atención en esa correspondencia latente entre la desvinculación del épos con respecto a las prácticas musicales y la delimitación del mundo de las ideas que asoma en el Ion, en un periodo en que la escritura de Platón comienza a parecer lista para abordar sus mayores retos. El abandono de la lira por parte de los recitadores de Homero y la fijación textual de la tradición permiten una reorganización del campo de la experiencia poética, que se presenta ahora bajo el influjo de una causa radicalmente distinta del ejercicio de la razón: el delirio poético o enthousiasmós transmitido por las Musas, fuerza divina que se comunica a la larga cadena de poetas, coreutas e instructores, rapsodas, actores y público en general, de la que el filósofo también forma parte, pero situándose al margen, en el extremo más alejado, como legislador de los valores que afectan al común de los humanos. La theía dýnamis recorre el ámbito completo del decir poético, de las costumbres más antiguas de la pólis. Igual que el magnetismo de la piedra Heraclea, se transmite efectivamente a cada anillo en tanto se mantiene vinculado a la cadena, mientras que fuera de ella carece del hechizo que caracteriza a los buenos poetas. Con esta poderosa imagen, la tradición oral parece, por un lado, valorada, si bien por otro se ve sometida al juicio que distingue entre la posesión divina y el conocimiento que requieren tanto las artes particulares como la nueva ciencia que las evalúa, cuya carencia hace aparecer a los poetas y a los rapsodas como ignorantes. En el Ion se hace manifiesta, quizá por vez primera, la ruptura del vínculo entre la inspiración poética y el lógos, que Sócrates y Platón imponen de manera estratégica (provisional, hasta que la filosofía sea reconocida como poesía suprema) y que la lógica y la ciencia posteriores aceptarán como hecho consumado.[495] Hasta entonces el sabio pagaba una deuda ancestral de su lengua con la

palabra cantada, una deuda que Sócrates y Platón consideran saldada en su mayor parte. No se privan por ello de reinventar el mito para ilustrar su firme creencia en una verdad sin contradicción, con lo cual prolongan la tradición en cierto modo. En las Leyes, el Ateniense formula de nuevo la teoría del enthousiasmós, «se pone en el lugar de los poetas» para relatar un supuesto «mito antiguo que no cesamos de repetir y que tiene universal aceptación: cuando el poeta se instala en el trípode de la Musa, ya no es dueño de su mente, sino que, a la manera de un manantial, deja correr libremente lo que afluye y, como su arte consiste en imitar, se ve forzado, si los personajes que crea padecen sentimientos contrarios, a contradecirse él mismo a menudo; e ignora de qué lado está la verdad en lo que dicen».[496] La acertada metáfora del imán pone una fuerza natural ciega, imagen de la theía dýnamis, en el lugar propio de las técnicas propias de la tradición oral, que podrían reclamar una parte de razón oculta en el fluir inconsciente de la inspiración poética. Pero la huella aún vibrante de la tradición oral nunca está enteramente ausente del texto platónico.

El uso mismo del término «anillo» (daktýlios) implica una serie de sonoras connotaciones que debemos tener presentes.[497] El metro dactílico propio de los hexámetros épicos toma su nombre de dáktylos, «dedo», que es también una medida de longitud. Arístides Quintiliano explica esta denominación por analogía con la estructura en tres partes (una falange larga y dos más cortas) de los dedos.[498] En la cadena de anillos imantados por la Musa a la que se refiere Sócrates resuenan inevitablemente el pie métrico usado en el verso épico y el género rítmico que se designa con el mismo nombre, a los que Ion no ha sido capaz de aludir y que Platón cita por boca de Sócrates, aunque de manera solapada, jugando maliciosamente con las duplicidades de sentido del término. La larga cadena de los hexámetros dactílicos tradicionales viene ceñida por anillos de mayor amplitud: primero, por los anillos de hierro imantados que representan las diversas prácticas poéticas y musicales y, luego, por los anillos inmateriales de la totalidad conceptual. No hace falta insistir en el valor simbólico ancestral de los anillos que ciñen un dedo, el sello de autoridad o de reconocimiento que imprime la posesión de un anillo, pero conviene recordar la distinción entre la lógica lineal, paratáctica e

ilimitada, del discurso de tradición oral y el lógos circular en que el nuevo discurso filosófico la encierra, ciñéndole anillos materiales e inmateriales que se corresponden con el apogeo del modelo racional, geométrico, de la cosmología y de la pólis en los albores de la filosofía. Sócrates y Platón saben más acerca del significado de la tradición homérica que el rapsoda que se envanece de conocerla al dedillo, pero la someten al criterio selectivo de lo que merece ser puesto en valor y de lo que puede ser obviado. El lógos platónico juega a placer con el doblez entre las proporciones racionales que deben ser sacadas a la luz (préponta) y los sentidos implícitos que operan desde lo oscuro.

Homero es el más divino de los poetas porque de él, según dice Sócrates, dependen la mayor parte de los poetas posteriores,[499] pero las razones de su precedencia en la jerarquía poética no se hacen explícitas sino en términos de contenido, por la relevancia y la amplitud de los temas que trata, en tanto que las cuestiones de forma se dan por consabidas, particularmente sus relaciones con la práctica musical, a las que ya no es indispensable hacer referencia porque en la escuela se aprende a leer el texto escrito de la Ilíada y de la Odisea sin necesidad de memorizar los poemas en toda su extensión, como hacía el aedo. El carácter enciclopédico de Homero sirve de base para ensayar el trazado de los nuevos círculos del saber.[500] Van a tener que transcurrir dos milenios para que los helenistas avancen un solo paso más allá de esa inclusión de Homero como algo consabido en las escuelas, que no permite leer sino la huella de un genio singular de la lengua, modélico y sublime por un lado, desconcertante por otro. Si queremos engancharnos a la cadena de anillos imantados, después de tantos y tantos lectores hechizados, con perspectiva tal vez a estas alturas suficiente para intentar considerar sin malicia la dualidad entre el fluir del metro dactílico y los ciclos que el discurso forma a lo largo del tiempo, debemos intentar hacernos cargo de lo que Homero significa para los pensadores atenienses, en el momento en que sus recitadores alcanzan la máxima popularidad y al mismo tiempo empiezan a caer en descrédito. Sócrates y Platón hacen gala de familiaridad con los pasajes de la Ilíada y de la Odisea, los citan con veneración, parecen situarlos en sus críticas al otro extremo de los poetas escénicos, pero el carácter propio de la tradición oral empieza a resultar nebuloso, mantiene un halo de intenso magnetismo que

Platón solo puede reproducir como cita textual o como hábil juego de palabras.

La música que fue su vehículo habitual desde tiempos remotos se asocia ya en particular con la poesía lírica y con sus aplicaciones en el teatro. Sócrates la incluye en la cadena de la inspiración que conlleva ignorancia respecto a las causas racionales, olvidándose de las razones pitagóricas que, sin embargo, serán tenidas en cuenta en otros diálogos platónicos. Parece considerarla como una causa fundamental del contagio de la fuerza divina que iguala a los poetas líricos con los coribantes, sacerdotes de Cibeles que danzan extasiados con gesticulaciones extrañas: «así los poetas líricos no componen esos hermosos poemas cuando están en su juicio, sino una vez que se han adentrado en la armonía y en el ritmo, presos de furor báquico y posesos».[501] Cualquier poeta antiguo o moderno, desde la dureza de su trípode o de su mesa de escritorio, sabe que Platón idealiza y exagera, en favor de una imagen social del cantor divinamente inspirado que ha acabado por alcanzar universal aceptación, como si los números de la armonía y del ritmo contuviesen la cifra de un delirio que el ser humano comprende a oscuras, aunque su manejo no esté al alcance de todos. En último término, el poeta más concienzudo se deja llevar como el rapsoda por la vanidad de formar parte de la cadena de la inspiración divina, pues sabe que su palabra le viene de una especie de lejanía sin nombre, de una armonía y de un ritmo que ni siquiera son percibidos como tales, sino a modo de un hechizo magnético. Pero el delirio poético podría tener en la armonía y en el ritmo razones ocultas, distintas, en todo caso, de las causas más comunes de la posesión báquica. Que Platón sabe algo acerca de esas razones vuelve a quedar patente cuando Sócrates insiste en que los coribantes que siguen el canto «con abundantes figuras y fórmulas» (skhēmátōn kai rhēmátōn) son comparables al efecto que los versos de Homero suscitan en el alma de Ion, cuando esta «se pone a danzar».[502] Las almas del rapsoda y de los poetas líricos mantienen comercio frecuente con la posesión, que Sócrates identifica también con el estado de ánimo de las Bacantes cuando «sacan miel y leche de los ríos». Son el lugar del contagio de la theía dýnamis, que tiene la virtud de transformar la materia vulgar en alimento para el espíritu. Eso es, al menos, lo que los mismos poetas líricos sostienen: «que tras libar sus cantos de los manantiales de miel, en

ciertos jardines y valles de las Musas, nos los traen como las abejas, revoloteando también ellos del mismo modo».[503] Platón condensa en una sola frase metáforas muy arraigadas en la tradición, tanto homérica como lírica, que perduran en la escena trágica y cómica de su tiempo. Todas tienen que ver con la voz y especialmente con el canto.[504] De Homero a Eurípides, la metáfora del canto «dulce como la miel» se amplifica considerablemente. Platón condensa magistralmente esa larga tradición, la intensifica al extremo, juega a saturar el pasaje de aliteraciones con las palabras mélē («cantos»), melopoioi («poetas líricos»), méli («miel»), mélittai («abejas») y melirrýton («fuentes de miel»). Quiere hacer bien patente lo que los poetas representan de dulzor excesivo sin necesidad de atacarles expresamente. Sócrates ratifica la metáfora de la abeja que con gusto asumen los poetas sin dejar de subrayar su carácter enajenado: «dicen verdad, pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llega a estar inspirado por un dios, fuera de juicio, y la razón ya no está en él».[505] La metáfora tradicional ha sido condensada y objetivada con intención de separar drásticamente el lógos de la práctica del canto. La armonía y el ritmo resultan finalmente excluidos del discurso verdadero de un cabo a otro de la tradición poética, confirmando lo que en un principio parecía ser aplicable solo al rapsoda que recita el texto de Homero sin comprenderlo.

El ser alado, ligero y murmurante de la abeja recobra, no obstante, cierto poder de significación, sin limitarse a representar la función de lugar común para los poetas, si consideramos desde el punto de vista de la ciencia su código de señales, hecho de movimientos orientados como una danza que describe círculos a izquierda y derecha, con objeto de indicar a sus compañeras la dirección hacia la fuente de alimento.[506] El código de señales de las abejas no es comparable al lenguaje humano, cuyos signos no guardan necesariamente relación de proximidad natural con el objeto que representan y pueden delegar su significación en otros signos; tampoco son sus movimientos como nuestras danzas rituales o sensuales, que –al menos en apariencia– no pretenden indicar la dirección del alimento; ni su zumbido continuo mientras vuelan tiene nada que ver –que sepamos– con la voz entrecortada que emiten y escuchan los humanos. Pero todo ello indica que el animal trama códigos rítmicos primarios sobre los que la evolución del

cerebro humano puede asentar sistemas de signos cada vez más elaborados. Aunque quizá el discurso formalizado, pese a la complicación creciente de sus signos, sufra una especie de involución hacia códigos más simples, cuando, en la obra literaria, se desliga de sus mediaciones lógicas. En este punto es difícil evitar pensar en el joven Platón jugando con aliteraciones y trazando círculos en el aire como si fuera una abeja.[507]

LA ESCRITURA SE APODERA DE LA TRADICIÓN MISTÉRICA

En el paso de la citarodia épica al recitado de los rapsodas hallamos el primer indicio notorio de un largo proceso de separación paulatina de la tradición poética respecto de la música, resultante de la adopción del alfabeto fonético fenicio que contribuyó decisivamente a extender el uso de la escritura en Grecia. Consecuencia paradójica, hasta cierto punto, por cuanto el alfabeto pudo haber servido inicialmente para dar estabilidad a la tarea de los poetas. Wade-Gery da por hecho que la adopción del alfabeto fue obra de los aedos, quienes lo tomaron de los fenicios para hacerlo «servir a la notación del verso griego». Solo un alfabeto fonético, explica, puede distinguir sonidos que determinan variables de cantidad métrica en la dicción oral como, por ejemplo, la sílaba que se alarga por posición ante un grupo consonántico. En tales fenómenos, «que un alfabeto escrito hace inmediatamente aparentes, en tanto que un silabario los oscurece, se construye la prosodia griega. [...] un poeta griego todavía iletrado comenzó a pensar alfabéticamente para analizar las palabras en sus elementos».[508]

Predomina la idea de que la introducción del alfabeto en Grecia se produjo poco antes de que, en la segunda mitad del siglo VIII, fueran fijados por escrito los poemas homéricos. Kirk considera que pudo llegar a través de Chipre a comienzos del mismo siglo. La inscripción epigráfica más antigua que se conoce en griego rodea el cuerpo de una jarra de vino hallada en la necrópolis ateniense de Dípilon, datada entre 735 y 725 a. C.[509] Se trata de un hexámetro que dice: «quien ahora actúa con más gracia entre todos los bailarines...», seguido de un fragmento borroso que probablemente significa «... recibirá esta vasija como premio». En celebración de la danza, los grafismos se adhieren a la crátera bien torneada, aunque pronto se distanciarán de ella para convertirla en metáfora del canto. En otras inscripciones epigráficas, principalmente en estelas funerarias, la adherencia de las letras al objeto es aún mayor, pues no se limitan a designarlo, sino que lo presentan como sujeto del mensaje, convirtiéndolo en «objeto parlante» que se apodera de la palabra y la preserva en silencio, aguardando la voz del lector que

ha de reproducirla en voz alta, devolver la vida al nombre del sujeto desaparecido: «Yo soy la tumba (sēma) de Glaukos...»[510] La conmemoración de los muertos es una aplicación temprana de la escritura alfabética griega. El nombre del difunto, según explica Svenbro, hace alusión con frecuencia al linaje del padre, cuya fama (kléos) difunden los lectores de la inscripción. El hecho de que sēma signifique «señal» o «signo» visible, pero también «piedra de término», «monumento» o «tumba» induce a pensar en la escritura como rito mortuorio o sepulcro de la voz audible, que los signos visibles preservan para que resucite en boca de otro, como si permitiesen una suerte de metempsicosis. Durante el periodo arcaico, la escritura permanece al servicio de la lectura en voz alta o del canto, la costumbre de la lectura silenciosa tardará varios siglos en extenderse.[511] Mas poco a poco su gravedad de lápida se proyecta sobre el ámbito de la fama imperecedera. Donde hubo una sucesión de voces que aseguraban la extensión de la fama, la voz de un sujeto ausente se apodera del sentido y sobrevuela la extensión universal de los nombres.[512]

Jesper Svenbro habla de «verdadera metempsicosis» en relación con el nómos fijado por escrito y reproducido en voz alta, como si la tradición órfica y pitagórica de la transmigración de las almas, que desemboca en Platón, desvelase una parte de su verdad tenebrosa con la adopción del alfabeto.[513] La ley escrita es primeramente una voz, representa la palabra del soberano y reclama la lectura en voz alta para hacerse escuchar y obedecer. El término psykhḗ, sobre el que se forma el compuesto metempsýkhōsis, significa «respiración», «aliento», «soplo vital». Su derivado émpsykhos designa el cuerpo animado por el soplo de vida. Svenbro lo aplica al nómos encarnado en la figura del legislador mítico, cuya voz tiene valor fundacional, y establece el contraste con la ley escrita, que es ápsykhos –«sin aliento»– hasta que la voz de un lector viene a reanimarla. La relación directa de la psykhḗ con la voz queda establecida por Aristóteles en De anima: «La voz (phōnḗ) es el sonido producido exclusivamente por una criatura que posee alma (empsýkhou), pues una cosa inanimada (ápsykhon) nunca tiene voz.»[514] En su intento por definir el alma, Aristóteles centra su atención en el «sonido que posee significación», dejando de lado los seres vivos que carecen de voz y de aparato respiratorio desarrollado, pese al hecho de que la lengua común toma alguno de ellos por modelo del ser animado

(como es el caso de la mariposa nocturna llamada precisamente psykhḗ). Platón había escrito previamente en Cratilo que el poder de significar propio del alma está fatalmente sujeto a la encarnación: Sócrates dice que «cuerpo» (sōma) es un término «complejo en el más alto grado» y justifica su opinión con un enigmático juego de palabras: «Algunos lo definen como tumba (sēma) del alma, donde se halla actualmente sepultada; y, por otra parte, puesto que el alma significa lo que significa sirviéndose de él, justamente lo llaman signo (sēma) también por eso.» Seguidamente atribuye la paronomasia entre sōma y sēma y la polisemia de sēma «sobre todo a los órficos», quienes piensan «que el alma expía las penas por la que ha sido castigada y que para su guarda tiene como recinto este cuerpo a imagen de una prisión [...] hasta que haya pagado su deuda».[515] La idea que Sócrates se hace del alma parece doblemente condicionada por la creencia órfica en la reencarnación y por la inscripción funeraria.

El uso del término metempsýkhōsis, que literalmente quiere decir «reanimación» y no «reencarnación» o viaje del alma de cuerpo en cuerpo, que es el sentido en que se emplea habitualmente, proviene de los comentaristas tardíos.[516] Con la evolución de las letras, el concepto de psykhḗ se transforma en objeto de especulación preferente, según deja de significar «soplo vital» y empieza a aludir a un modo de ser desligado del cuerpo. La interpretación que hace Svenbro del término metempsýkhōsis como «reanimación» de una inscripción por medio de la lectura puede parecer forzada, demasiado apegada al movedizo terreno de las etimologías, pero no carece de fundamento. El aliento vital adquiere en las inscripciones una apariencia inalterable, se vuelve objeto pasivo hasta que la voz de un lector lo reanima. Para preservar el sentido literal de la reencarnación, Svenbro prefiere usar el término metempsōmátosis, situándose en la perspectiva del animismo primitivo del que proviene también el término palingenesía, que significa «renacer en sentido inverso» y hace referencia al ciclo de la descomposición y de la regeneración de los seres vivos, una concepción cuyo rastro se remonta hacia las tradiciones indoeuropea e indoirania.[517] La confusión que acarrean estos términos helenísticos deriva del progresivo alejamiento respecto de aquellas creencias orientales, de las que todavía se halla alguna huella en los neoplatónicos y en los gnósticos, según las cuales el alma individual se identifica con un

ser universal y preserva cualidades materiales sutiles. Las religiones monoteístas de Medio Oriente concebirán, sin embargo, el alma como entidad completamente separada, aunque pendiente de una resurrección final de la carne que premia el comportamiento en vida de los justos, como si el largo camino de la separación no hubiera sido más que una prueba. El lógos griego interviene en mitad de ese proceso: su originalidad estriba en el intento de sistematizar una herencia espiritual compleja en términos de representación por medio de signos –y signos de otros signos, cada vez más abstractos– principalmente visibles, tendencia que se intensifica con la adopción del alfabeto.

La doctrina de la reencarnación da por supuesta la autonomía del alma con respecto al cuerpo. Es una vieja creencia primitiva relacionada con prácticas chamánicas en pueblos muy diversos, aunque solamente se encuentra elaborada de un modo similar al pitagórico en la India. Parece haber entrado por el norte de Grecia con las invasiones indoeuropeas, hacia el final del tercer milenio, y poco después arraigó en Creta con la llegada de tribus provenientes del sureste conocedoras de la metalurgia, que dieron lugar al desarrollo de la cultura minoica a lo largo del segundo milenio. West hace referencia a la figura de Ferécides, supuesto maestro de Pitágoras, recordado por la tradición tardía como «el primer autor que declaró que el alma humana era inmortal o, más precisamente, que pasaba de cuerpo en cuerpo». Sus creencias al respecto parecen eco de los Vedas, los Upanishads y el Libro de los muertos egipcio.[518] Walter Burkert reúne los testimonios acerca de Pitágoras como «hierofante de los misterios de la Gran Madre», bajo probable influjo anatolio e indoiranio, y lo relaciona con otras figuras chamánicas de Grecia (Abaris, Aristeas, Epiménides y Empédocles) que supuestamente sincretizan aportaciones «hiperbóreas» llegadas a través de Tracia y de los escitas.[519] La importancia de esta faceta mistérica del pitagorismo, fundada en testimonios a menudo contradictorios, que contrastan con sus aportaciones científicas y filosóficas, consiste en que de ella proviene, con palabras de Burkert, «la nueva concepción del alma que iba a convertirse en dominante a través de la influencia de Platón».[520]

En el origen remoto de esta concepción, la tradición védica indoeuropea, vagamente fechada entre 1800 y 800 a. C., elabora

una mitología de carácter mágico centrada en los ritos de sacrificio, de la que proceden la idea de la identidad del alma individual (ātman) con el Alma del Mundo (Brahman) y las concepciones metafísicas y morales del hinduismo, particularmente la creencia en un ciclo de reencarnaciones del alma según sus merecimientos en vida (sāṃsara).[521] Mircea Eliade resume las posibles vías de entrada de estas creencias en Grecia –principalmente por el norte y también por Creta– y explica su evolución en el mazdeísmo iranio, con el que Pitágoras pudo mantener contacto directo.[522] Bernal, por su parte, añade que los influjos del sureste de Creta fueron fenicios y egipcios. Con Egipto en particular parecen conectadas las creencias órficas y pitagóricas acerca de la metempsicosis. Pitágoras, según transmite Isócrates, «durante una visita a Egipto estudió la religión de este pueblo y fue el primero en traer a los griegos toda la filosofía».[523]

Este es el trasfondo mistérico y chamánico de la doctrina de la reencarnación, que culmina en el vano intento platónico de obtener una prueba racional de la inmortalidad del alma. Según las tradiciones primitivas, el alma del chamán abandona su cuerpo a voluntad y es capaz de viajar tanto en el espacio como en el tiempo antes de volver a encarnarse. Ese poder se asocia con algunos antiguos sabios griegos que se sitúan a medio camino entre la creencia mágica y la evolución de los conocimientos técnicos y teóricos. Destaca entre ellos la figura de Pitágoras, de quien Porfirio dice que enseñó en el sur de Italia «que el alma en primer lugar era inmortal y luego se trasladaba a otras especies de seres vivos».[524] Del legendario poeta y adivino cretense Epiménides se decía que durmió durante cincuenta y siete años antes de regresar a la vida con el don profético, purificar Atenas librándola de la peste e inspirar la legislación de Solón, origen de la democracia.[525] Se decía también que su alma había resucitado varias veces y habitado otros cuerpos, particularmente el de Eaco, mítico rey de Egina hijo de Zeus, antecesor del linaje de Aquiles y constructor de las murallas de Troya, que su descendiente estaba llamado a derribar. La tradición convirtió a Eaco en juez de las almas de los muertos en el Hades, árbitro de la reencarnación poseído por el espíritu viajero del chamán cretense. El poder de Epiménides para reencarnarse se vincula con diversos mitos, la autonomía de su alma le permitió franquear el umbral entre lo divino y lo humano y tomar parte en

las leyendas fundacionales de varias ciudades. Es significativo el parecido entre dos figuras cretenses, Epiménides y Taletas, emplazadas en el origen de la legislación de dos ciudades enemigas, Atenas y Esparta, a las que el mito tiende a hacer partícipes de un mismo tipo de discurso, que hace derivar las leyes de la poesía más antigua.[526] El alma viajera de los chamanes parece prestarse a cumplir la función de mantener religado el verbo regio con la inspiración de las Musas y con el soplo vital de la naturaleza. Pero la irrupción de la escritura representa un desvío que va a condicionar decisivamente el desarrollo de una idea del alma ajena a la conexión con lo sagrado a través de la música.

Producto específico de la tradición oral, la creencia en la reencarnación está condicionada por las necesidades del relato mítico, legitimador de linajes. La figura de Epiménides, no obstante, cumple además una función simbólica muy particular en el paso de la tradición oral a la escrita: según la enciclopedia bizantina Suda, su cadáver fue hallado tatuado con letras. En esta leyenda que identifica el nómos con el cuerpo mismo del sabio, la adherencia de la inscripción a su soporte físico tiene el mismo sentido fúnebre que en las estelas de piedra, pero su patetismo se incrementa sobre la piel del muerto, lugar preciso donde el sōma se convierte en sēma y se materializa el juego de palabras de Sócrates en Cratilo. La piel tatuada de Epiménides se anticipa a la difusión del saber en pergamino, como en un último acto de rebeldía contra las pretensiones de lo abstracto. La ley escrita se identifica con el individuo singular que la encarna literalmente, antes de convertirse en norma de alcance universal. Hay un contrasentido aparente entre la supuesta autonomía del alma del sabio y la gravedad de la sentencia tatuada en su piel, como si el triunfo del alfabeto conllevase una tremenda ironía, como si la antigua fatalidad del mito se viese abocada a compararse con la arbitrariedad de los signos escritos. El fragmento de la Suda termina diciendo que la expresión «el pellejo de Epiménides» se convirtió en proverbio para designar cosas apartadas en la reserva de un trastero, arrojadas al montón de lo desechable. Con no poca crudeza, estas palabras señalan el fin de la civilización arcaica y los comienzos de la historia de Occidente.[527]

En tiempos de la tradición oral, el misterio de la transmigración de

las almas concernía a los oráculos, a los adivinos inspirados y a las sectas de iniciados, pero la adopción del alfabeto propició un desvelamiento, una exposición a la luz pública y una democratización del antiguo misterio. La inscripción pone ante los ojos de todos el sēma que puede ser descifrado. En el umbral de paso de la tradición oral a la escrita –que el cadáver tatuado de Epiménides representa muy gráficamente–, la creencia en la reencarnación de un alma en cuerpos sucesivos se transforma en reanimación del sentido de una inscripción que se comunica de alma en alma. Svenbro califica esta transformación de «inversión lógica» y la atribuye a Epiménides,[528] pero sus consecuencias solo se hacen patentes cuando Platón idealiza en sus escritos la enseñanza oral de Sócrates. En la tradición oral, el soplo vital que se designa como alma es todavía una suerte de fantasma genérico. A partir del momento en que la escritura reproduce el nombre de un sujeto desaparecido, dicho fantasma se atribuye a todo mortal capaz de «reanimarla». El hábito de las letras permite individualizar el alma como lugar en que se inscribe la verdad imperecedera, en el que despierta la voz de la conciencia individual.

El sentido de la palingenesia primitiva –renacer a la vida desde el mundo de los muertos– se traslada, por medio de la escritura, desde la antigua concepción animista al universo de la representación. Dirigidas por un sēma que señala el camino, las almas ya no pueden remontar hacia el origen del nómos, como el alma de Epiménides hacia el cuerpo del rey Eaco. Avanzan por una esfera supraceleste imaginaria en procesión jerárquica, como la que Platón describe en Fedro, según el rango de los oficios que desempeñaron en vida.[529] La doctrina de la metempsicosis toma cuerpo literalmente en la sucesión de los signos escritos, que llevan a cabo una inversión de la función de los signos audibles en relación con el pasado remoto, pues proyectan su sentido hacia el porvenir de las interpretaciones. La voz del lector extiende la fama del fundador de un linaje, pero no encarna su poder efectivo, sino que interioriza su ausencia. Los signos escritos metaforizan la voz de la tradición y objetivan la función del sujeto ausente. Una vez reproducida por el lector, la voz metaforiza de nuevo el sentido de lo escrito, traslada a lo sublime las cualidades de los objetos visibles capaces de sustentar la inscripción. La ausencia del sujeto se alía, en una suerte de extrema paradoja, con la consistencia del objeto fabricado. Cuando la voz

del legislador inspirado por un aedo –el nómos tradicional– toma forma en un hexámetro inscrito sobre una crátera, en una estela de piedra o en el pellejo de Epiménides, se adhiere a formas visibles cuya imagen asociada al sentido de la expresión pasa a formar parte del dominio público, del legado transmisible. La fama que torna a ser sonora arrastra consigo una larga serie de metáforas visuales: el canto es dulce crátera o pedestal de la fama; el sujeto es ágalma preciado, estatua conmemorativa; el lógos mismo es túmulo del sentido, marca permanente al borde del camino. Por medio de tales metáforas, el discurso aspira a adquirir estabilidad de monumento, aunque se transforma en estructura intangible. De nuevo observamos cómo procede la intriga de transacciones entre la parte y el todo: la letra sustituye a la voz de la tradición, al sujeto heroico que concita el asentimiento colectivo; convierte primero su ausencia en objeto visible y totaliza después el ámbito de la fama, el alcance universal del lógos, como si fuera un objeto de valor supremo. Más que una simple inversión lógica en relación con la voz, la inscripción inaugura un juego de duplicidades cuyo sentido se desplaza indefinidamente. El paso de la tradición oral a la tradición escrita –de la antigua doctrina animista de la reencarnación a la reanimación de la inscripción por medio de la lectura– recuerda al mítico intercambio de atributos entre la palabra regia y el arte de las Musas, pero aparta a un lado la música para dejar todo el terreno libre a los juegos de palabras.

Cada lector, intérprete o espectador que reanima la inscripción interviene en la sucesión de sujetos delegados del sēma que habla en primera persona, pasa a formar parte de la procesión de las almas. La cadena de anillos de la inspiración poética se prolonga de esta suerte más allá del anfiteatro, hacia el ámbito particular del idiṓtēs y hacia el interior de la conciencia. El alma pendiente de sanción según sus merecimientos no puede ya viajar en otro sentido que no sea el de la idealización metafórica, no puede retornar al hogar en que se gestaron materialmente los mitos, encarnarse en otro sōma que no sea el corpus de la tradición fijada por escrito. Desde nuestra perspectiva es difícil aceptar que los griegos creyesen a pies juntillas en el contenido de los relatos míticos tradicionales, en el comercio sexual entre dioses y humanos, en los poderes sobrenaturales de algunos sabios. Tales relatos cumplían una función que no exigía cuestionar su veracidad. Bastaba con que

pudieran ser concebidos ajustándose al marco de la necesidad y transmitidos adecuadamente para que la comunidad los acogiese. Expresaban cuanto era posible imaginar y no necesitaban ser interpretados sino por medio del canto o del recitado. Solamente los augurios y los oráculos divinos requerían otra suerte de interpretación. Con el alfabeto fenicio se introduce la necesidad de descifrar la lengua propia como si fuera extranjera, la obligación de representar los hechos y los dichos con mayor o menor fidelidad, de distinguir entre un discurso falso y otro verdadero. El dominio de la verdad se convierte en un laberinto de interpretaciones y traslaciones metafóricas. La oralidad y la escritura cumplen un papel transmisor equivalente en una dirección: la del tiempo que fluye desde aquel pasado remoto en que el alma del viejo chamán cedió un pellejo tatuado, al que ya no era posible regresar, hasta el día del Juicio Final, en el que se habrán de aplicar las cuentas del ciclo de las reencarnaciones, interpretar las claves para la redención contenidas en un Libro. En sentido inverso –hacia atrás, pálin–, en la perspectiva del retorno hacia el origen remoto que la tradición oral actualizaba en forma de relatos míticos o de canciones, la voz que extiende la fama topa con el silencio mortal de las inscripciones; reproduce, a la vez que el sentido particular cifrado en ellas, un abismo de ausencia en el alma del lector, un espacio idealmente dispuesto para la inscripción metafórica de la enseñanza del Maestro desaparecido. En cuanto la escritura interviene en la transmisión de la tradición, el alma que la reanima deja de ser respiración compartida, se individualiza y se convierte en sēma fúnebre, adquiere la fijeza propia de los monumentos cincelados en piedra. La verdadera metempsicosis que, según Svenbro, se realiza a través de la lectura, conduce a una interiorización de la ley escrita, individualiza metafóricamente, como si fuera un objeto bien delimitado, el destino del alma inmortal.

Parece oportuno reconsiderar desde este punto de vista la línea de pensamiento que aborda la «relación esencial entre muerte y habla», con palabras de Heidegger, al cabo de la cual se sitúa el análisis de Svenbro.[530] Jacques Derrida argumenta que la relación del sujeto que dice «yo» con su propia muerte es una exigencia estructural del lenguaje que «metaforiza» la temporalidad o la «espacializa» idealmente en una escena trascendental, simbolizada con ayuda de la escritura.[531] Giorgio Agamben define al sujeto

como lugar de una negatividad ontológica constitutiva, pero, al contrario que Derrida, considera que la escritura no rebasa el alcance de una voz ausente cuya función más bien delata, aunque «desde el comienzo, la reflexión occidental sobre el lenguaje pone el grámma y no la voz en el lugar original».[532] La reflexión de Svenbro enlaza con tales ideas, pero las reorienta hacia una concepción renovada de las relaciones entre la tradición oral y la tradición escrita que rebasa el destino del sujeto individualizado como lugar de la ausencia, la temporalidad de la existencia «para la muerte» que parece proyectada desde la eternidad por el verbo encadenado a la ortodoxia de la letra. «El orden del discurso escrito exige que el escritor se defina como ausente, como muerto», recalca Svenbro.[533] Pero su teoría de la lectura resucita la vieja doctrina animista –el poder de la tradición oral– en el corazón de la pólis democrática. El vínculo sustancial del lenguaje con la muerte, antes que en la conciencia individual que se sabe finita, se establece en relación con la herencia de los ancestros a través del aprendizaje. Lo que recibimos del mundo de los muertos es soplo de vida. La tradición reclama nuestro asentimiento e incluso nuestra sumisión, pero no nuestra muerte. La negación ontológica resulta de una exaltación de la conciencia individual. La crítica de la metafísica occidental debe completar su estudio de las estructuras «negativas» del lenguaje –que la escritura hace visibles y sublima como espacio ideal– con el de los registros sonoros propios de la tradición oral, que sostienen su relación con el lenguaje fuera del campo de lo visible y exigen una reinterpretación de las traslaciones metafóricas que la escritura acelera.

Aunque no hace referencia directa a las prácticas musicales, Svenbro traza un camino compatible con ellas. Así cuando interpreta el más famoso poema de Safo, compuesto con ocasión de las bodas de una de sus discípulas favoritas, como «descripción alegórica de su propia muerte» confirmada por el acto de escritura.[534] Los celos que Safo experimenta respecto del afortunado marido se trasladan al futuro lector desconocido que ha de recibir el poema fijado por escrito –aunque concebido para ser cantado– como testimonio de la muerte de su autora, que ella misma presenta como inminente a causa del sufrimiento amoroso. Safo sostiene el valor del canto en el seno del círculo poético sagrado del tíaso femenino, desde donde el poema escapa hacia otro dominio –el de

las letras–, igual que su discípula corre a someterse a la nueva autoridad del marido. Encareciendo la dulzura de la voz de la muchacha, imagina con un escalofrío mortal al hombre que ha de escucharla en su lugar. El poema reproduce así, en cierto modo, la función de la inscripción funeraria, sēma de la propia Safo que se inmortaliza como víctima del amor lésbico en el texto, aunque en los términos de la lírica de tradición oral a la que pertenece. El verdadero sujeto del poema sería de esta suerte el universo de las Musas «desaparecido», en el que el canto y la danza se hallan esencialmente comprendidos. La tensión entre el viejo arte de las Musas y la nueva dimensión pública del escrito puede conllevar la muerte alegórica –e incluso física– del sujeto individual, pero no comporta necesariamente su negación «estructural» (de orden lingüístico) como forma de trascendencia. La negación ontológica del sujeto, que se va haciendo hueco con el traslado de la tradición poético-musical a la escritura, realiza un paso de gigante cuando Sócrates y Platón atribuyen una forma individual a la vieja idea genérica del alma inmortal y aspiran a dar razón de su separación con respecto al cuerpo. Pero solamente se impone de manera definitiva a partir del momento en que el monoteísmo sacraliza el Libro y lleva a cabo una lectura dogmática de los clásicos griegos.

Cuando Sócrates califica la escritura como mero auxiliar del lógos, que es su «padre» –aquel que puede responder por ella–, aparentemente se mantiene en el marco de la costumbre en que prima todavía la oralidad y es requerida la lectura de viva voz.[535] El análisis de Svenbro, sin embargo, en lugar de atenerse a la oralidad del discurso socrático, induce a considerar las duplicidades de Platón en relación con la escritura. Las inscripciones funerarias prolongan el poder del padre para reclamar la fama a través del nombre del hijo o de la hija inscrito en el monumento. Phrasikleia es el nombre de una doncella que proviene de una inscripción ática de mediados del siglo VI. Junto a la estatua de una korḗ que sostiene en su mano izquierda un capullo de loto, coronada por una guirnalda de la misma flor, se lee la siguiente inscripción: «Yo, sēma de Phrasikleia, me llamaré doncella para siempre, pues de los dioses he recibido tal nombre en vez de bodas.» «Phrasikleia» significa precisamente «la que anuncia la fama» (kléos).[536] Con su muerte antes de contraer matrimonio, los dioses han decidido que sea llamada virgen para siempre. Pero no es la joven e infortunada

Phrasikleia la que ha de ser conocida por la posteridad, sino el sēma que adopta su voz, la función de sujeto de la inscripción junto a la estatua. La muchacha para siempre ausente se ha convertido en doncella de piedra cuya fama se extiende por medio de la voz inscrita. Entre el sujeto real desaparecido y el sujeto ausente de la inscripción se produce una inquietante deriva metonímica, el sēma sostiene la contigüidad entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos. La flor de loto que porta la estatua de Phrasikleia a la altura del pecho representa la gloria de la casa paterna, dice Svenbro: diariamente, con la luz del sol, la flor de loto se abre y se cierra igual que se enciende y se apaga el fuego del hogar. Un yerno eventual hubiera debido contribuir a alimentarlo, pero la joven Phrasikleia ha muerto virgen y a su sēma le corresponde mantener encendida la «flor de fuego» del hogar paterno. Svenbro sigue la pista en diversos relatos de esa relación entre el linaje del padre dador de nombre y los pretendientes de la hija muerta sin descendencia. Es «uno de los modelos, si no "el" modelo que permitió a los griegos arcaicos elaborar una primera concepción de la escritura».[537] Acteo, legendario rey de Ática al que algunos testimonios atribuyen su invención, tuvo entre su descendencia a Phoinike, que murió también siendo doncella, en cuyo honor la letra escrita habría sido llamada «fenicia».[538] Uno de los relatos amorosos atribuidos a Plutarco narra la historia del rey beocio Focos, de su hija Calirroe y de los treinta pretendientes que dieron muerte al rey, ante su reticencia a elegir a uno de ellos como yerno.[539] Los símbolos contenidos en estos mitos permiten a Svenbro ratificar el paradigma escritural de Phrasikleia: el rey asesinado cumple la función del nómos como sujeto ausente; los pretendientes, finalmente lapidados en el relato de Plutarco, son sustituidos por los lectores de la inscripción, instrumentos de la fama, aspirantes a fecundar a la doncella muerta sin descendencia que representa la escritura.

El valor simbólico de estas figuras míticas en relación con las operaciones de escritura y de lectura puede parecer traído por los pelos, obtenido «apañando textos», según la expresión de Sócrates, en busca de un efectismo literario más sugerente que probatorio. Pero tras las citas eruditas de Svenbro subyace la hipótesis de una relación estructural entre el sēma visible, la voz que lo reanima y la interiorización de la ausencia en la conciencia del sujeto. Si damos

crédito a su interpretación, mucho antes de que tuviese lugar el encuentro de Sócrates con Fedro, la escritura habría sido concebida en la Grecia arcaica como hija núbil del padre lógos, según una filiación femenina distinta del diálogo homoerótico idealizado en la relación entre maestro y discípulo, costumbre institucionalizada entre los ciudadanos del periodo clásico. Svenbro considera la relación pederástica entre amante y amado (erastḗs y erṓmenos) como un paradigma educativo que los griegos también usaron para pensar las relaciones entre escritura y lectura, pero lo compara con un modelo de interpretación más antiguo, cuya principal virtud es que incita a considerar las ambigüedades que se producen en el paso de la enseñanza oral de Sócrates a la obra escrita de Platón.[540] Tal vez fuera conveniente distinguir, en consecuencia, entre un paradigma epigráfico y monumental arcaico y un paradigma escritural propio del periodo clásico, que comienza por llevar a cabo una idealización literaria de la transmisión oral del saber. La enseñanza oral de Sócrates no responde literalmente a la concepción de la escritura como hija muerta sin descendencia, cuya figura conmemorativa extiende la fama del padre lógos, sino que es idealizada retrospectivamente desde el diálogo platónico. Más que el carácter propiamente oral de su magisterio, es significativo el rechazo de Sócrates a hacer uso de la escritura en la relación con sus discípulos y en la asamblea pública: «un gesto complejo», dice Svenbro, «que, en cierto modo, traduce su fe en la inmortalidad del alma: si el alma es eterna, ¿por qué confiar sus pensamientos al escrito?».[541] El alma inmortal parece así ocupar el lugar paradigmático de la doncella de piedra, su nombre extiende la fama del padre lógos, en relación con el cual la escritura es mero auxiliar. Del paradigma epigráfico y monumental que estudia Svenbro al paradigma propiamente escritural al servicio del lógos, el prestigio de la inscripción como transmisora de la fama de un linaje se desplaza para sublimar el alma individual del discípulo selecto.

La ausencia de obra escrita de Sócrates es una suerte de anomalía para un pensador de su tiempo, un signo que encarece la filiación directa del educador con sus discípulos. Su enseñanza oral se enmarca en un contexto en que la escritura ejerce ya de pleno derecho: se alimenta de lecturas y alimenta a su vez la obra escrita de sus prosélitos favoritos, guiada en adelante por el amor a la verdad y no por el afán de persuasión. En lugar de obra escrita,

Sócrates desarrolla una habilidad dialéctica muy particular, que pone en cuestión las opiniones de sus conciudadanos al tiempo que reclama respeto para los valores religiosos antiguos. Interviene en un momento crítico de la evolución de la democracia ateniense, con intención de reorganizar sus valores, especialmente en lo que concierne al saber y a su relación con las artes que ejercen mayor influjo en la ciudad. Sócrates habla del lógos como padre metafórico de las letras, pero su enseñanza oral no proclama precisamente la fama de su padre verdadero, el cantero Sofronisco, sino que se compara con el oficio de su madre Fainaretes, la comadrona que ayuda a dar a luz. Diógenes Laercio reproduce algunos testimonios que atribuyen a Sócrates mismo el oficio de cantero o de escultor.[542] Pausanias habla de unas figuras de las Gracias situadas en la entrada de la Acrópolis ateniense que «la tradición dice que habría esculpido Sócrates, hijo de Sofronisco».[543] Sin embargo, el lógos socrático desdeña el oficio paterno y se asocia metafóricamente con el arte de la comadrona.

En Teeteto, Sócrates explica el significado de su mayéutica espiritual: los dioses no le han llamado a engendrar una sabiduría propia, sino a hacer concebir y alumbrar cierta «riqueza de bellos pensamientos» en sus seguidores.[544] La inscripción en el alma, que Sócrates reivindica en Fedro con el propósito de oponerse a los escritos retóricos y engañosos de los sofistas, se vuelve en Teeteto revelación de un conocimiento latente en aquellos en quienes alienta el deseo de conocer, gracias a su «dichosa naturaleza». La argumentación habitual de Sócrates, según la reconstruye Platón en cualquiera de sus diálogos, permite más bien comprobar que las respuestas que afluyen a los labios de sus interlocutores no pasan del mero asentimiento o bien están contenidas en las preguntas de un modo u otro y es Sócrates mismo quien las fuerza, jugando a hacer creer que no aporta nada de su propia cosecha. Aun así, es preciso reconocer en la idea socrática de un conocimiento que yace en el fondo del alma el rastro de la antigua tradición órfica y pitagórica. El recuerdo (anámnēsis) de esa tradición sería el resultado del arte mayéutica. Cornford asegura que la teoría platónica de la reminiscencia supone «una memoria impersonal» cuyos contenidos «son los mismos en todos los seres humanos». La singularidad del alma bien dispuesta para el conocimiento consiste en su capacidad para rememorar esos contenidos universales. Según

esta lectura, las Formas inteligibles vendrían dadas por decantación de la tradición. Aunque en Teeteto no hay referencia a ellas, Cornford afirma en otro lugar que no es necesaria, porque el propósito del diálogo es discutir las limitaciones del conocimiento sensible, cuya «separación absoluta» respecto de lo inteligible debemos dar por sentada.[545] De este modo, el legado de la tradición espiritual vendría reforzado por un racionalismo severo. Pero los propios diálogos platónicos nunca son tan tajantes: incitan más bien a la contemplación vaga de «una esencia sin color ni forma [...] en el seno de una pura luz», como leemos en Fedro, donde Sócrates propone la elevación hacia el recuerdo de la belleza inteligible a partir de la belleza sensible que provoca la pasión del amante.[546] La conclusión de Menón aconseja también cierta prudencia en relación con la anamnesis y su objeto: «hay puntos en mi discurso sobre los cuales no osaría ser del todo afirmativo».[547] En Fedón, Sócrates reitera que «son las sensaciones las que deben darnos idea» de una realidad superior preexistente y explica que lo divino, inmortal, inteligible e idéntico a sí mismo es aquello a lo que el alma «más se parece» y que al alma le conviene «una absoluta indisolubilidad o bien algún estado que se le aproxime».[548] La descripción del objeto de la anamnesis parece indecisa entre la tradición mistérica y la individualidad del alma ensalzada por medio de una dialéctica enriquecida con imágenes literarias. La suspensión de la argumentación en su momento más álgido, la intervención oportuna de un mito, la alusión a las Formas por mera analogía o aproximación, sugieren la conveniencia de una interpretación menos dogmática del platonismo.[549]

Debemos evitar confundir los contenidos de la tradición ancestral con la luz del Bien supremo o con la Belleza cuya forma inteligible contempla en su interior el alma que rememora (es decir, con las Formas sublimadas a partir de la experiencia visible) y quedarnos en una lectura retrospectiva de la tradición religiosa condicionada por la dramaturgia filosófica de los Diálogos. Pero admitamos que no es Sócrates quien escribe en el alma de sus discípulos, sino los propios dioses, por más que sus discípulos se apresuren a convertir su enseñanza oral en libro, como si confiasen menos que el Maestro en su propia capacidad para la reminiscencia. Platón inicia el diálogo en Teeteto a través de su condiscípulo Euclides de Megara, quien supuestamente escuchó de boca de Sócrates la entrevista con

su joven interlocutor y la fijó por escrito. Euclides describe el modo en que, tras sucesivos encuentros con el Maestro, fue añadiendo lo que faltaba a sus recuerdos y corrigiendo su trabajo de escritura. La letra deja de ser aquí mero auxiliar y adopta su función más noble: preservar la enseñanza del instructor que la desdeña.[550] Los escritos no conservados de Euclides de Megara o los diálogos de Platón, preservados por la Academia, son la progenie que Sócrates ayuda a venir al mundo. Su arte de alumbrar el conocimiento se parece al de la comadrona en más de un aspecto: no solo asiste en el momento del parto, dice el mismo Sócrates, sino que también administra remedios para atenuar los dolores de la gestación o para provocar el aborto, e incluso hace de casamentera con objeto de unir a los que pueden dar mejor fruto, de forma muy distinta a quienes comercian con la prostitución. La mayéutica socrática se inspira en prácticas usuales de las comadronas que, además de ayudar a dar a luz, orientan selectivamente la fecundación y la gestación. Sócrates traslada obviamente esas semejanzas con el oficio materno al plano más elevado: «Mi arte mayéutica es en general como el de ellas. La diferencia es que se practica con hombres y no con mujeres, y que vigila las almas en su trabajo de gestación y no los cuerpos. Pero el mayor privilegio del arte que yo practico es que sabe hacer la prueba y discernir con todo rigor si es apariencia vana y mentirosa lo que engendra la reflexión del hombre joven o es fruto de vida y de verdad.»[551] El conocimiento verdadero se iguala por un lado con la vida y por otro la supera, porque establece una distinción fundamental con respecto a la vana apariencia que la naturaleza no reclama o no alcanza a realizar sin ayuda de la razón. Las mujeres no paren unas veces hijos reales y otras fantasmas (eídōla) con los que puedan confundirlos, como le ocurre al joven que concibe una idea. Ciertamente, la partera no se encarga de formar al que nace, tiene que atender a cuestiones prácticas urgentes y no puede andarse con finezas, en tanto que el maestro que se compara con ella sabe elegir a los más favorecidos por la naturaleza, pero también elevarse por encima de la apariencia física para elegir al mejor alumno. Teeteto, sin ir más lejos, es un muchacho feo, chato y de ojos saltones, casi como el propio Sócrates, aunque su espíritu muestra signos de la mayor viveza.[552] El arte de la comadrona, en suma, sirve de término de comparación para una suerte de eugenesia espiritual, para una selección de las almas mejor dispuestas entre los jóvenes «que son nobles o hermosos de un

modo u otro».[553] Permite una sublimación de los valores vitales que a duras penas consiente, en cambio, el oficio paterno. Diógenes Laercio añade a la biografía de Sócrates un detalle significativo: «Le sorprendía, según decía, que los escultores hicieran tantos esfuerzos para dar forma a la piedra a imagen de la naturaleza y se esforzasen tan poco por parecerse a la piedra ellos mismos.»[554] Si los escultores o los artistas en general se pareciesen a lo que fabrican, sus artes podrían compararse con la eugenesia espiritual o arte mayéutica de Sócrates y el arte de su padre sería quizá merecedor de la misma consideración que el de su madre. El duro oficio de Sofronisco, tanto como el del más fino escultor, es desdeñado en comparación con la relevancia del sujeto ético que Sócrates pretende ayudar a alumbrar; pero, en contrapartida, este es concebido como si fuera una estatua inmaterial, ágalma de valor supremo. La sublimación metafórica de las cualidades del objeto fabricado no puede ser más explícita.

La enseñanza oral de Sócrates confirma así, de manera indirecta, el paradigma arcaico, epigráfico y monumental que propone Svenbro, pero lo somete a unas cuantas inversiones, sustituciones y traslaciones metafóricas. Desdeña la materialidad del oficio paterno, aunque lo ensalza en forma sublimada. Para extender la fama del «padre» lógos prefiere la comparación con el arte materno, que ayuda a dar a luz. Desdeña igualmente el paradigma propiamente escritural (que en el Sofista es «paradigma de paradigmas») por ser mero auxiliar, si bien la escritura será la encargada de la extensión efectiva del lógos. Por medio de la voz, busca sitio en el alma para un sēma de naturaleza inmaterial comparable, no obstante, con las inscripciones arcaicas, que debe ser alumbrado como si una doncella de piedra imaginaria pudiera volver a cobrar vida. En el linaje del lógos socrático se produce una inversión de género con respecto a la gestación natural, porque la concepción corresponde a los varones selectos, y una puesta en juego de los roles de agente y de paciente en el proceso educativo, porque el viejo maestro se sitúa en el papel del amado que se deja querer (erṓmenos), reservando para el joven discípulo el de amante apasionado (erastḗs) en el terreno propio del amor por el saber (philosophía). Todo ello acontece en el contexto de un vuelco en las relaciones entre la oralidad (a la que el filósofo ateniense aparentemente regresa) y los grafismos escritos que a partir de él reorganizan la

tradición e introducen la exigencia de someter las artes a un conocimiento abstracto de orden superior. No estamos ya ante la simple relación metonímica del sujeto desaparecido con su sēma funerario, o de este con el lector de una inscripción que habla en primera persona, sino ante una traslación selectiva que promueve toda suerte de metáforas, que tan pronto preservan parcialmente el sentido de la tradición como lo invierten. Tal movilidad de figuras solamente se explica por la intervención de la escritura en los procesos de aprendizaje.

La escritura multiplica y acelera los mecanismos de la representación: traduce los sonidos de la cadena hablada en el espacio visible para aislarlos en trazos discretos que la lectura vuelve a hacer sonoros, a la manera del geómetra que delimita superficies cuyas proporciones traslada luego el constructor al volumen de los cuerpos. Los sonidos del habla representan cosas concretas, los grafismos del alfabeto representan dichos sonidos, pero, cuando la voz del lector los reproduce, representan, además de las cosas concretas, una tabula rasa imaginaria dispuesta para la inscripción de signos que aspiran a ser imperecederos. La huella pasajera de las cosas visibles se reanima en el alma por medio de la voz que las representa, pero la voz representa también el medio visible en que se inscribe, de modo que, junto a la impresión difusa de las cosas, el alma del lector preserva una impresión de fijeza que demarca la escena para la representación del drama filosófico, para el careo entre la experiencia sensible y las palabras que condensan la tradición inmemorial. Las palabras tienen un modo de permanencia distinto al de la inscripción visible, pero la metáfora del alma que ha contemplado las formas imperecederas en una existencia anterior atribuye a la tradición oral la fijeza de las inscripciones.

La figura de Sócrates se halla suspendida en una especie de limbo entre la rememoración de la estirpe de los antiguos sabios y la idealización de su propia enseñanza oral como personaje principal del drama filosófico. Cumple una función histórica exactamente inversa a la de Epiménides: si el cuerpo muerto del chamán tatuado con letras marca el fin del nómos de tradición oral, inspirado por los citaredos, la enseñanza oral de Sócrates, condenado a muerte por la asamblea ateniense, señala el límite en que el alma individual

se revela como espacio de una inscripción que aspira a trascender el destino de las ciudades. Sócrates no se aparta en un retiro estratégico propio de los fundadores de sectas, su alma no se enajena en un trance o en un sueño duradero para retornar luego con el don de la divinidad. Aunque a veces pasa un día entero como ausente y sin moverse del sitio, se le ve por lo general andando de aquí para allá, interrogando de manera intrigante a los transeúntes. Busca especialmente la compañía de los jóvenes selectos, en tanto que Epiménides, según se dice, «erraba de un lado a otro ocupado en recoger a los simples».[555] ¿Por qué habría que recuperar para la ciudad a las almas perdidas, a los carentes de juicio? ¿Hay alguna similitud entre el alma que sale del cuerpo a voluntad y el alma del infeliz que revolotea en torno a su cuerpo como una falena que no encontrase el camino hacia la luz? ¿Qué propósito subyace en esa extraña ocupación del viejo chamán, tan aparentemente opuesta a la eugenesia espiritual que practica Sócrates, a ese deseo de conocer (philosophía) que también podría ser traducido como «amor por los inteligentes»? Sócrates no llegaba tan lejos como Epiménides, no incluía a los simples de espíritu cuando atribuía al idiṓtēs iletrado la capacidad de valorar la diferencia entre un uso bueno y otro malo que concierne a todos los hombres. Su intención era relativizar el saber particular del tekhnítēs experto en un oficio cualquiera –como el de cantero–, en favor de un saber universal al que todas las artes deben someterse. Ha de ser Platón quien restituya en cierto modo los derechos del padre artesano –quien realice el propósito de «parecerse a la piedra»–, aunque indirecta y figuradamente, por medio del arte de la escritura, que permite ajustar las proporciones del discurso como si fuera la estatua de un joven hermoso o de un morador del Olimpo.

Platón abstrae las proporciones del sēma fúnebre y las sublima, trata su discurso como si tallase una estela o esculpiese una estatua, ocupa con la Forma inteligible el lugar del sujeto desaparecido y despeja en el alma una skēnḗ para la contemplación, frente a un théatron que da cabida a un solo espectador. No carece, pues, de la ambición de concebir un mundo que trascienda la esfera de lo práctico, de dotar al espacio público de un modelo comparable a las proporciones de una figura geométrica. Pero, en la práctica, las Formas inteligibles no preservan la fijeza de la estatua o la regularidad de su pedestal, aparecen y desaparecen de la escena

mental como fantasmas de contornos evanescentes, por más que el discurso se deje fragmentar y recomponer indefinidamente en busca de semejanzas con el objeto fabricado. El ideal platónico se traslada por medio de juegos de palabras, figuras de dicción, ritmos sonoros, estructuras inmanentes al discurso que remiten a una visión poética huidiza, no por ello menos merecedora de atención, porque a la vez que abstrae cualidades de los objetos sensibles es irreductible a ellos. La verdad revelada en el alma tiene la misma complejidad que los órficos atribuían al sōma, según decía Sócrates en el Cratilo: es túmulo y a la vez supremo signo de vida. El ideal que hace posible entrever la escritura no se reduce a la negación ontológica del sujeto ni a la inmortalidad del alma concebida sin más argumento que la elevación del deseo. Su rastro se diluye en una tradición de fantasmas que habitan el intervalo entre la vida y la muerte. Su seña distintiva se encuentra más bien en la disyunción de la palabra con respecto al resto de las artes sonoras y en la suerte particular de armonía a la que el lógos es capaz de aspirar.

El mundo de la theōría platónica reclama la transparencia de un cielo impoluto, la impresión del ojo que torna al aire libre desde el fondo de una caverna oscura, el intenso perfil de las figuras regulares trazadas sobre una superficie lisa y clara o talladas en materia resistente y pulida. Puede llegar a ser imaginado como objeto enteramente desprovisto de cualidades sensibles, pero el filósofo no consigue trasladar al espacio público esa abstracción suprema concebida en la intimidad del alma, sino por medio de un discurso que admite segmentación, que puede ajustarse a un metro, asociarse con ritmos y consonancias, compararse con el producto de las diversas artes. La lógica formalizada pertenece a ese espacio de confrontación del alma con las materias del mundo, no al de la pura contemplación en una escena interior de contorno evanescente. Tras pasar por el filtro de la theōría, la voz es un discurso selecto que se enfrenta a otro discurso público frecuentemente engañoso, movido por un interés inconfesable, incapaz de una visión depurada. Debe cuidar ella misma de hacer buen uso de su disposición para comprender, de su destreza para abstraer cualidades sensibles e intercambiarlas por signos, no intentar hacer pasar sus propios mitos por verdad inalterable, ni imponer la creencia en un modo de permanencia impropio de su naturaleza. La ciudad atribuye la inmortalidad a sus dioses, pero hasta los dioses cambian a lo largo

del tiempo, no pueden aspirar a la permanencia absoluta, al menos hasta que, con el intercambio de papeles entre la enseñanza oral de Sócrates y la obra escrita de Platón, se anticipa la sacralización de la Escritura de la que unos siglos después se hará cargo el monoteísmo.

La filosofía conlleva desde su origen el riesgo de confundir sus vocablos especializados en distinguir los mecanismos de la representación con la fijeza de la inscripción funeraria o con el Verbo divino. Estos son los materiales complejos del monumento que Platón construyó para su maestro. A la vez que puso en duda por boca de Sócrates el valor epistémico de la escritura en manos de los sofistas, fue muy consciente del alcance de sus propios escritos: se aseguró el control sobre ellos instituyendo la Academia, donde reinaba el amor por la geometría y donde el deseo de conocer se ajustaba al modelo pederástico, que representa una reducción del paradigma arcaico de la doncella de piedra –el alma misma– al universo masculino. Dentro de ese universo, la cuestión determinante no es tanto la forma oral o escrita del lógos como el poder de seducción que puede ejercer el maestro sobre sus discípulos y, a través de ellos, sobre el resto de la ciudad.[556] Bajo el malévolo influjo de poetas y oradores mediocres, de políticos y artesanos rencorosos, la asamblea ateniense no perdonó a Sócrates la arrogancia de comportarse como los sabios de antaño, pero exigiendo razones verdaderas en lugar de contentarse con relatos para niños.[557] El poder efectivo de la escritura permitió que la obra de Platón prosperase allí donde la enseñanza oral de su maestro acabó con el vaso de cicuta.

A lo largo del siglo V empieza a haber muestras de que los signos escritos dejan de ser considerados como un código que hay que descifrar en voz alta y se perciben como una voz que habla directamente a la mente del lector. Svenbro observa ese fenómeno principalmente entre los intelectuales que, como los historiadores y los autores dramáticos, se ven obligados a manejar muchos textos y necesitan practicar una lectura rápida. Entretanto, los signos del alfabeto irrumpen con brío fascinante en las tragedias y en las comedias del periodo clásico, hablan, gritan o cantan por boca de los actores, se inscriben en la mente y llegan incluso a encarnarse en escena.[558] En Los siete contra Tebas de Esquilo, las letras de oro

del escudo del gigante Capaneo, anuncio reflectante que reta al mismo Zeus proyectando sobre las torres destellos amenazadores, proclaman: «Prenderé fuego a la ciudad.» En Prometeo encadenado, el protagonista predice a la atribulada Io, convertida en blanca ternera, su itinerario errabundo: «Grábalo en las tablillas de la memoria que hay en tu mente.»[559] En Hipólito de Eurípides, la tablilla escrita que cuelga de la mano muerta de Fedra «grita cosas terribles» y Teseo exclama: «¡Qué canto, qué canto he visto entonar por las líneas escritas, infortunado de mí!»[560] En el Espectáculo del alfabeto de Calias, el coro femenino representa las veinticuatro letras del alfabeto griego y forma sílabas emparejándose de dos en dos, como en una lección de lectura primaria. Una mujer embarazada que, según Svenbro, podría ser la personificación misma de la Gramática, para proporcionar el nombre de su retoño en ciernes imita la forma de algunas letras (psi y omega: Ψ, Ω), con objeto de que el auditorio las reconozca, aunque sin nombrarlas «por pudor», pues comportan algún sentido escabroso.[561] Se trata de dos letras del alfabeto jonio recién adoptadas oficialmente en Atenas y consideradas aún como extranjeras.[562] Un sirviente, en Los caballeros de Aristófanes, lee en silencio para sí mientras apura una copa y otro aguarda a su lado que le traduzca el mensaje. En el último cuarto del siglo V, la lectura silenciosa está medio instalada también en las costumbres de las clases inferiores.[563]

De manera paulatina e inexorable, las voces no solo resuenan en el espacio público, sino que se interiorizan en la mente de muchos gracias a la escritura. Por la misma época, el propio Sócrates reproduce una voz enigmática que escucha en su interior. No se trata de un texto rememorado, sino de la voz de su daímōn particular, que en situaciones tan decisivas como en su proceso por impiedad le indica cuál es su deber sagrado. El daímōn de Sócrates se presenta como los augurios que desde antiguo interpretan los adivinos, pero no es una señal externa, sino una voz interior.[564] Jenofonte reproduce con veneración las palabras de Sócrates ante la asamblea para defenderse de la acusación de inventar nuevas divinidades: los augurios y los oráculos se expresan también por medio de voces, igual que su genio interior, pero es más piadoso considerar a este como espíritu divino que «atribuir a las aves el poder de los dioses».[565] En otro pasaje, Jenofonte restringe el alcance premonitorio del genio socrático a la esfera de sus propias

obligaciones morales: era «una divinidad que le indicaba de antemano lo que debía y lo que no debía hacer».[566] Platón intenta ceñir más el sentido de esa voz misteriosa cuando en su Apología reproduce el alegato de Sócrates: «Una cosa puede, sin embargo, parecer extraña. ¿De dónde viene el hecho de que, prodigando aquí y allá mis consejos a cada particular y metiéndome un poco en los asuntos de todos, no ose actuar públicamente, subir a hablar en la asamblea o dar consejos a la ciudad? La causa es, como me habéis oído decir en muchos lugares, cierta manifestación en mí de un dios o de un genio divino, del que Meleto se burla a la manera de una comedia en su escrito de acusación. Es algo que comenzó desde mi infancia, una cierta voz que, cuando se hace oír, me aparta siempre de lo que iba a hacer y nunca me empuja a la acción.»[567] La atención al ámbito de la voz interior explica que el pensador rehúya las discusiones públicas –el ejercicio de la política convencional– y busque el diálogo con sus conciudadanos de uno en uno. A la voz del genio divino se opone un escrito públicamente alzado como acusación de impiedad que, en vez de seriedad formal, tiene el carácter burlesco de las sátiras que Sócrates tuvo que sufrir por parte de los autores de comedias, como la de Aristófanes en Nubes. Una suerte de nómos interiorizado preserva en el alma de Sócrates la sacralidad de la tradición frente a las costumbres degeneradas por la oratoria interesada y por los espectáculos públicos. Pero no representa mucho peligro para otros, porque la voz del daímōn no anima a actuar, sino que inhibe de hacerlo: «la señal divina que me es familiar [...] viene siempre a detenerme cuando estoy a punto de hacer algo», reitera Sócrates en Fedro, interrumpiendo su imitación del discurso retórico y perverso de Lisias sobre el amor, cuando su voz interior le avisa de estar cometiendo una falta contra lo divino.[568] Y prosigue cándidamente la reflexión sobre el alcance restringido de su comunicación con lo sagrado: «Es evidente que soy un adivino, sin duda no muy poderoso, sino que, a la manera de la gente sin muchas letras, tengo justo la capacidad que responde a mis necesidades.» El filósofo se ve a sí mismo como una especie de idiṓtēs en el terreno de lo sagrado y en lo que toca a la instrucción literaria. No es un taumaturgo como Epiménides, tampoco un simple como los que el sabio cretense recogía, si acaso algo excéntrico y alucinado como todo aquel que oye voces, aunque siempre atento al lugar en que la verdad se revela: «Ahora comprendo bien mi falta. El hecho es, ¡oh camarada!, que el alma

tiene el poder de adivinar.» La voz reveladora despierta en todo aquel que atienda al interés de su alma más que al negocio mundano. Finalmente, consideremos una vez más que esta «señal divina» (sēmeīon to daimónion)[569] invierte la relación entre la inscripción y la voz: el sēma visible que aguardaba la voz del lector para volver a resonar en el espacio público se ha convertido en voz interior que comanda el comportamiento privado e inhibe de actuar de cara a la asamblea. Mira solo hacia dentro, hacia la escena del alma iluminada por un fulgor ancestral, donde la voz del daímōn recita acaso una inscripción semejante a la que se halló tatuada en el cadáver de Epiménides.

La voz del genio interior socrático se hace oír en un ámbito en el que se están produciendo transformaciones que afectan al orden ciudadano tanto como a la conciencia individual, condicionadas por la extensión de los hábitos de escritura y de lectura. Es la expresión de un nómos que no duda en enfrentarse a la asamblea ateniense, aunque formalmente acate las leyes hasta el punto de aceptar la condena a muerte con resignación. Recuerda la autonomía del alma de los antiguos chamanes, pero busca el contagio en otras almas bien dispuestas e influenciables, que se aprestan a competir en el ágora o en el teatro con sus escritos, y quiere orientar el poder divino que yace en ellas hacia una ciencia verdadera, apartándolas de las fantasías comúnmente aceptadas. Dos son las acusaciones públicas contra Sócrates: la de inventar nuevos dioses y la de corromper a la juventud. Ambas guardan relación con esa voz divina que Sócrates escucha en su interior y quiere inscribir o despertar en el alma de sus discípulos. La divinidad particular que Sócrates inventa –la voz de la conciencia– puede ser interiorizada por otras almas, en las cuales alienta el deseo de conocer. El rencor de sus conciudadanos se explica por el desvío de las relaciones de poder entre erastḗs y erṓmenos hacia un ámbito que la ley de la costumbre no alcanza. Sin ayuda de la escritura, la voz de Sócrates se hubiera apagado, tal vez eso es lo que quiso evitar en última instancia Epiménides haciéndose tatuar las letras en la piel. Sin necesidad de hacer otro tanto, Sócrates se aseguró de que su huella iba a ser más durable, por la impresión que su muerte dejó en el alma de unos pocos jóvenes y el influjo de los escritos de estos sobre muchas almas. La divinidad que inventa Sócrates compromete potencialmente a todos aquellos para quienes se ha ido

transformando en hábito la lectura silenciosa: la élite intelectual, los hijos de la clase dirigente, pero también el numeroso público de todas clases que llena el teatro.

Svenbro muestra que el influjo del teatro es determinante en la generalización del nuevo hábito de contemplar un texto en silencio. El lector escucha una voz en su interior como el espectador escucha en el théatron un texto vocalizado desde la skēnḗ: «la palabra escrita y el actor son análogos, intercambiables». Lo mismo se aplica al rapsoda que recita el texto de Homero: sustituye la lira por un mecanismo de representación que desplaza el registro sonoro hacia el espacio visible –el rollo de papiro, la escena–, antes de devolverlo al auditorio por medio de la voz. La relación entre el rapsoda o el actor y el texto escrito se convierte en relación entre la escena y la audiencia porque la escritura por sí misma delimita un espacio de representación que puede ser interiorizado: «El espacio escrito es una "escena" que toma prestada su lógica del espectáculo teatral asignando el rol del espectador al lector. Interioriza el teatro.»[570] Entre el dominio público y la conciencia del individuo se establecen correspondencias que desembocan en un nuevo concepto de psykhḗ. Svenbro esboza una explicación de su estructura compleja: el «espacio mental» se configura en el pensamiento de los griegos del periodo clásico a través de un «sistema de representaciones interdependientes»: la voz, la escritura y la escena del teatro establecen un circuito de traslaciones metafóricas que responden a diversos modos de intercambio entre signos visibles y signos sonoros. El genio interior que escucha Sócrates dispone de una escena demarcada por las artes que desdeña. Por medio de la escritura y del teatro, el alfabeto escrito interioriza una voz que permanece atenta a un ámbito ideal de visibilidad, en el que las impresiones naturales se mezclan con el hechizo de los artificios. Platón cuestiona la escritura y se lamenta del culto al teatro que impera en Atenas, pero ambas artes intervienen en el proceso por el que alcanza a concebir el mundo de las ideas. La ambigüedad de su relación con la escritura se reproduce en su juicio sobre los poetas dramáticos, a cuyo arte quiso dedicarse en su juventud. Diógenes Laercio transmite la siguiente anécdota: «No había renunciado a la poesía y se disponía a disputar el premio de tragedia en el teatro de Dioniso cuando escuchó a Sócrates por vez primera; quemó sus versos enseguida exclamando: "Hefesto, ven, Platón implora tu

socorro.” A partir de entonces se unió a Sócrates; tenía entonces veintisiete años.»[571] Pese a ese rito de purificación, su deseo de conocer no se libró por completo de inquietudes escénicas.[572]

Desde la Atenas del periodo clásico, el sistema de representaciones que describe Svenbro proyecta señas de fuego hacia el mercado de imágenes de nuestro tiempo. Se asemejan a aquellas que llegaron hasta el palacio de los Atridas en el Peloponeso, saltando de promontorio en promontorio, para anunciar el incendio de Troya, aviso de victoria no exento de presagios funestos.[573] En colaboración con el espectáculo teatral, la escritura extiende su alcance universal dando lugar a un proceso de condensación de los signos en soportes de dimensiones cada vez más reducidas y manejables que conduce primero al libro, siglos más tarde a la impresión en serie de imágenes visuales o sonoras, finalmente a las pantallas y a las memorias electrónicas. Estas apartan de la vista la información cifrada en un código numérico que transforma los impulsos de energía en imágenes o en sonidos indistintamente. Los datos numéricos sustituyen la doble traslación de los estímulos sensoriales en sonidos articulados y de estos en grafismos, propia del lenguaje oral y escrito, reduciendo toda distancia metafórica entre lo propio y lo figurado. Al interponer en el proceso cognitivo una reducción manipulable de las representaciones audiovisuales, promueven la pérdida casi completa del frágil «sentimiento de la verdad» al que hacía referencia Nietzsche. La realidad deviene virtual, o sea, poder para representar. Son hechos que no pueden dejar de acarrear consecuencias. El porvenir del conocimiento se juega en un dominio técnico cuyo alcance confirma los propósitos totalizadores del razonamiento socrático frente al rapsoda: todas las artes tienen finalmente algo en común, aunque no precisamente una regla de buen uso. Estamos al cabo de un proceso cuya correcta interpretación requiere tener bien presentes sus inicios.

Hay un inquietante paralelismo entre la dramatización de la voz de Sócrates –o de su genio divino–, por medio de diálogos hermosamente escritos que incitan a creer en la inmortalidad del alma sin aportar prueba concluyente, y el ocultamiento de los códigos informáticos en las «tablillas de memoria» más recientes, que hacen proliferar toda suerte de imágenes en un espacio distinto al de la escena mental y alteran de manera sustancial las

condiciones de todo diálogo. En la sociedad de masas contemporánea, el alma del sujeto ofrece un territorio idealmente dispuesto –cual nueva Troya presta a recibir la figura engañosa que ha de incendiarlapara el influjo fanatizador de los medios de comunicación. Su autonomía de derecho se ve asociada de hecho a los soportes electrónicos que individualizan a cada espectador como consumidor potencial. Además de cierto paralelismo, entre la dialéctica antigua y el lenguaje informático hay, desde luego, diferencias fundamentales: el arte de la escritura platónica se enmascara tras la leyenda de la enseñanza oral de Sócrates para investirse de un antiguo poder divino; el código numérico que se oculta tras las imágenes reproducidas en soporte electrónico se desliga, en cambio, de la obligación de prestar oído a una voz interior. Si esta hubiera de ser rememorada, despertada de nuevo en el alma de los jóvenes, en razón de una necesidad que hoy escapa a toda evidencia, la tarea correspondería a otras artes distintas de los nuevos procedimientos de inscripción.

El alma individual es la escena en que tienen lugar las traslaciones entre la huella inscrita y la voz. Si antaño fue reproducción a escala del coro y del teatro, hoy es mercado de imágenes. Cuando las traslaciones entre signos visuales y sonoros se ven reducidas a soporte electrónico y convertidas en datos numéricos, el alma delega en una mercancía su participación en la inmortalidad. Ya no se concibe simplemente como metáfora sublimada del objeto fabricado, sino que este se apodera literalmente de su atención y de su aliento. Los datos numéricos son opciones binarias que operan de manera muy distinta a las traslaciones graduales de la información sensorial, pero cuando se organizan en códigos complejos son capaces de imitar los estímulos naturales. La posibilidad de reconstruir una imagen del mundo o un relato persuasivo a partir de los datos numéricos traducibles indistintamente en imágenes y en sonidos se desliga del hilo de la necesidad. Ante la facilidad con que parecen prosperar por medios electrónicos el fanatismo religioso y el sentimiento de pertenencia, igualados en servidumbre respecto a las técnicas de mercado, la sola garantía para preservar una relativa autonomía del alma radica en las viejas técnicas de transmisión de las tradiciones –oral y escrita–, que los medios electrónicos tienden a desechar como si fueran el pellejo de Epiménides.

Las diversas fases de transmisión y de registro de la tradición conllevan modos distintos de relación con la dimensión temporal y tienen por correlato otras tantas fórmulas de sujeto: en la tradición oral, el pasado remoto incluía el umbral de lo inmemorial –la figura de Mnemosyne, madre de las Musas–, más allá del cual se sustrae a los humanos el poder de lo divino que, sin embargo, se presta a ser compartido a través del canto inspirado del aedo, cuyas fórmulas rítmicas prefiguran la noción del sujeto trascendental. La inscripción alfabética señala un nuevo umbral de memoria: el testimonio histórico visible y permanente, que permite escandir el paso del tiempo, más allá del cual la conciencia no puede remontar, si bien puede extender la fama de su nombre hacia el futuro, tras el límite de su propia ausencia. La escritura introduce la ausencia, refugio tradicional de los dioses, en el corazón del sujeto. Finalmente, los registros de memoria electrónica reducen una infinidad de datos numéricos a la selección motivada por el interés urgente. El sujeto cede una escena dispuesta para la aparición de la voz de la conciencia –el marco de su propia ausencia– a la proliferación de imágenes audiovisuales. Las tres fases de registro de la tradición no solamente son sucesivas, sino también coexistentes. Aunque la última predomine sobre las otras dos y tienda a descartarlas por obsoletas, no puede prescindir de ellas enteramente. Cada una se proyecta sobre las otras dos y las reinterpreta: a la vez que la escritura nos incita a anticipar nuestro epitafio para la extensión de la fama, nos vemos compelidos a releer los textos clásicos como si fueran producciones audiovisuales y contemplamos en los fulgores de la mercancía mediática una variedad de epopeya turbia y decadente. Nos hacemos cargo de la fragilidad de la existencia, de la necesidad inapelable de nuestra desaparición como única seña cierta de identidad, pero, mientras la existencia dura, nos vemos doblemente enajenados por el deseo insatisfecho de participar en lo sagrado y por el fuego delirante de las imágenes más banales. En cada una de las fases de registro de la tradición (oral, escrita, numérica), el sujeto se presenta como estructura enajenada de un modo u otro: trascendido por voces ancestrales, ausente de la inscripción que permanece, terreno invadido como objeto de especulación. Ello hace pensar que la enajenación es consustancial a dicha estructura, que «sujeto» es en cualquier caso una fórmula de sujeción de las potencias del individuo humano. La posibilidad de que la razón ejerza un papel

regulador en su extravío depende de nuestra capacidad para comprender estos hechos con perspectiva suficiente. No puede fundarse solo en la escritura ni en la matematización de la experiencia reducida a código informático, sino que exige desvelar las razones que nos han permitido heredar la información del pasado más remoto.

UN OLVIDO ATRIBUIDO A SÓCRATES

Coincidiendo con el auge del espectáculo democrático, hacia finales del siglo V, cierta desconfianza con respecto a la evolución de la música empezó a manifestarse en el discurso de los pensadores atenienses. Hasta ellos llega el eco de los antiguos relatos que atribuían el dominio de los instrumentos musicales a personajes de leyenda como el citaredo Orfeo y su discípulo Museo, el auleta frigio Olympos, supuesto inventor de los modos musicales, y el tracio Thamyris, recordado como el primer citarista que se independizó del canto. Pero Sócrates y Platón reaccionaron contra lo que consideraban excesos musicales de sus contemporáneos, exigiendo que la armonía y el ritmo volviesen a ajustarse a las palabras, según la tradición, y no a la inversa, como pretendían los practicantes de la nueva música, de la que se considera a Timoteo de Mileto como principal promotor. «La armonía y el ritmo deben seguir a las palabras», escribe Platón reiteradamente en la República,[574] en una época en la que el virtuosismo instrumental asombraba al auditorio en los concursos, los compositores se liberaban de la constricción de los nómoi tradicionales y la rapsodia amanerada se había hecho cargo de la epopeya.

Hemos visto a Sócrates ridiculizar al rapsoda Ion, penúltimo eslabón de la cadena de la inspiración poética, cuyo primer emisario es el cantor arcaico que recibe el influjo divino e irracional de la Musa. De manera indirecta, sin necesidad de hacer explícita su relación con la música, gracias al discurso socrático los poetas pasan a reunirse con los músicos legendarios en un ámbito trascendental preservado por el mito, pero que no se confunde con él, puesto que sobrepasa los límites de lo que puede ser relatado y es a la vez radicalmente distinto del nuevo mito filosófico: el mundo inteligible concebido por Platón como esfera del Bien supremo. Platón nunca renunciará, de hecho, a ese plano numénico primigenio que parece herencia del tiempo de los chamanes, ni a hacer uso de la fantasía poética que servirá para sublimar su teoría de las Formas puras como fundamento de un saber superior al de las artes tradicionales. En sus enfrentamientos con los sofistas, Sócrates exige una concreción técnica que se opone a los lugares

comunes de la opinión, a la irracionalidad de las creencias vulgares, para afirmar después la necesidad de una ciencia general que está por encima de cualquier arte particular pero que, en última instancia, va a reclamar los privilegios del arte de las Musas. Siguiendo este procedimiento algo capcioso, Platón lleva a cabo una sustitución de valores en el plano numénico sin necesidad de desvelar las proporciones implícitas, el lógos propio de la Musa que invocaba Homero, preservando el relato mítico para ponerlo al servicio de su modelo de inteligibilidad.

El discurso filosófico especializado critica al mismo tiempo la irracionalidad de la tradición poética y la innovación musical, como si quisiera tomar de cada forma o época de un arte lo que conviene a sus propios fines, dejando cuidadosamente de lado la evolución histórica de las relaciones entre usos musicales y artes del pensamiento. La dialéctica, primero, y después las técnicas de la composición escrita proporcionan al nuevo amante del saber herramientas para delimitar su ámbito de abstracción, sin necesidad de poner a prueba sus conocimientos musicales. Pero en la Atenas de finales del siglo V el aprendizaje musical es exigible todavía para todo el que quiera elevarse hacia el conocimiento superior. El mismo Sócrates aparece en los diálogos de Platón tomando lecciones del citarista Connos (famoso vencedor en los juegos Olímpicos), a una edad ya provecta, sin temor de enfrentarse a las burlas de los niños.[575]

La crítica musical que hace Platón en la República responde al deseo de recuperar la unidad entre palabra, ritmo y armonía (los tres componentes del mélos), puesta en entredicho por las innovaciones de su tiempo. Se enfrenta a las pretensiones de la música instrumental, cuyo papel debe limitarse al de mero acompañante que se ajusta al orden de las palabras, en cuyo caso la educación musical favorece el advenimiento de la razón. Intenta preservar los géneros musicales de la tradición, determinando la utilidad pública, el sentido ético de cada uno de ellos, en consonancia con los propósitos de Damón y con su propia concepción del papel del filósofo en el gobierno de la ciudad. No se trata simplemente de un retorno hacia las costumbres venerables, sino de tomarlas como punto de partida para llevar a cabo una reforma radical del pensamiento. Condena la mezcla de modos

instrumentales y nómoi del canto promovida por los partidarios de la nueva música, junto con la ruidosa libertad de criterio del público, que había acabado por desplazar en la Atenas democrática a la antigua «aristocracia musical», imponiendo lo que Platón llama con agudeza una «teatrocracia degenerada».[576] Platón pretende recuperar los ideales de la antigua nobleza con intención de elevarlos hacia la inteligibilidad. Como dice Jaeger, la referencia a la teoría del ēthos musical de Damón no comporta una manera propiamente platónica de entender la música, sino que expresa más bien su participación en la koinḗ musical helena, aunque esta deba ser reconducida por la luz de la razón.[577] Es importante asentar esta significación de la teoría platónica como punto de inflexión entre las antiguas tradiciones y la nueva ciencia del saber. Platón no discute la tradición oral preservada por medio del ritmo y de la armonía, sino su conversión en espectáculo vulgar. No se opone al valor poético del mito (la dialéctica socrática hace un uso frecuente y muy particular de él), sino a su degeneración en figuras caprichosas. No descarta el papel preponderante de la música en la ciudad, sino cuando se olvida de su alianza con la palabra eminente y rectora. Hay más de una razón para preguntarse si en la mente de Platón tal unidad no es en el fondo la única garantía de equilibrio, tanto para la música como para el lógos mismo.

Desde la seguridad que proporciona la fijación precisa de las ideas por medio de la escritura, el filósofo se enfrenta a la vez a la palabra engañosa –al mito como justificación de cualquier tropelía o acto de tiranía– y a los sonidos musicales que mezclan y confunden todo orden, tanto en la psique como en la ciudad. Pero la exigencia de inteligibilidad arraiga particularmente en la psique adiestrada por la educación musical aristocrática, de su parentesco con la música obtienen los razonamientos una parte de su eficacia, según reconoce el mismo Sócrates: «¿No es, Glaucón, el motivo por el cual la educación musical posee la mayor autoridad, que nada se introduce tan profundamente en el interior del alma como el ritmo y la armonía, alcanzándola con gran fuerza, embelleciéndola con su belleza, si la educación ha sido conducida como conviene, mientras que, si no, ocurre lo contrario; y que la educación musical debidamente aplicada hace sentir con mucha viveza el descuido y la fealdad, tanto en las obras del arte como en las de la naturaleza; [...] y, cuando la razón viene, se la abraza y reconoce como pariente

con mayor ternura, si hemos sido alimentados en la música?» Ante lo cual asiente con docilidad Glaucón: «En mi opinión, al menos, tales son ciertamente los motivos que justifican la educación musical.»[578] Por su propia naturaleza, si son adecuadamente conducidos, el ritmo y la armonía predisponen para el advenimiento de la razón. No solo contribuyen a configurar la vida comunitaria como vehículos de la tradición y procedimientos reguladores de las costumbres ciudadanas, sino que están en la base de los conceptos de orden y proporción que sostienen la cosmovisión de los griegos y su arte de razonar.

Por la misma época en que Platón pone a prueba el valor de las enseñanzas de su maestro y su propio arte de la escritura frente a la discutible figura del rapsoda –fácilmente ridiculizable por los jóvenes aristócratas que aspiran a acceder a la enseñanza superior antes de entrar en política, aunque emblemática todavía para el pueblo como depositaria de la venerable tradición épica–, los poetas líricos sirven a los tiranos a cambio de grandes sumas, la tragedia ática causa furor en los teatros y los sofistas venden sus habilidades discursivas de espaldas a una concepción genérica del saber que se está haciendo necesaria desde un punto de vista tanto moral y político como epistémico. Al tiempo que los rapsodas dramatizan hasta lo grotesco los versos de Homero, los sofistas igualmente afamados y todavía más encarecidos liberan la palabra de sus ataduras con respecto a todo compromiso con la verdad.[579] Ensayan, podríamos decir, las posibilidades del ambiguo mensaje acerca de la verdad y la mentira que las Musas comunicaron a Hesíodo al pie del monte Helicón. Cobran a precio desorbitado sus lecciones y son requeridos afanosamente por los hijos de las familias nobles, que aspiran a ocupar los principales cargos en el gobierno de la ciudad. Su oficio consiste en enseñar ante todo el arte de la persuasión, que capacita para el mando. En aras del ejercicio de la función pública, sientan las bases de la retórica, que alcanzará su máxima expresión en periodo alejandrino, pero que ya en la Atenas clásica lleva hasta extremos muy llamativos las técnicas de organización del discurso. Aunque estas se orientan hacia la elocución pública, se preparan cuidadosamente por escrito para facilitar su estudio. En los discursos de los sofistas, la palabra pone a prueba sus capacidades, lleva hasta el límite de sus posibilidades el artificio que permite dar credibilidad a lo que se

dice. Protágoras de Abdera, campeón del relativismo humanista, fue el primero en sostener que se podía defender una postura tanto como la contraria en cualquier discusión.[580] Gorgias de Leontinos compitió con él en la composición de toda suerte de elogios, desde los mitológicos y los dedicados a los ciudadanos muertos en combate hasta los más insustanciales. En su patria siciliana se fundaron las primeras escuelas de retórica para dar curso a los numerosos procesos de reclamación de bienes, incoados tras la expulsión de los tiranos de Agrigento y de Siracusa. La actividad judicial empezó a ser entonces un terreno de pruebas adecuado para el ejercicio de la elocuencia. De los discursos de Gorgias proceden algunas figuras del discurso destinadas a hacer fortuna a lo largo de los siglos: la antítesis, la igualdad de longitud de frases o periodos, su asonancia final y el paralelismo entre sus miembros son procedimientos que aplican a la prosa técnicas eurítmicas y eufónicas propias del verso.[581] Platón no dejará de reflejar a lo largo de su obra el escándalo que producía en su maestro Sócrates el desdén de los sofistas por la verdad. Pero Marrou tiene razón al subrayar el aspecto más revelador de la tarea de aquellos especialistas del discurso: el tratamiento sistemático de los tópicos de la expresión, de los «grandes temas» y de las «ideas generales» que podían servir como recurso para cualquier ocasión, hace patente la íntima dependencia del pensamiento respecto de su forma de expresión hablada o escrita, pone en evidencia las estructuras internas del lenguaje y sienta los fundamentos de la ciencia gramatical.[582] Al forzar el discurso hasta poner en entredicho su propia fiabilidad, los sofistas revelan sin proponérselo una parte de su verdad interna. Libre de sus obligaciones con el soporte musical del verso, el lógos se arroga no obstante el derecho de recuperar periodos rítmicos y consonancias, formas que son de nuevo, de manera aparente o solapada, en cierto modo musicales. Tal vez por su trato habitual con el lado oscuro del lógos, por ser en el fondo conscientes de su familiaridad con la Musa, los sofistas no tuvieron reparo en vestir en ocasiones el manto púrpura de los rapsodas.[583]

El filósofo, como ya hemos apuntado, no solo discute la legitimidad al sofista, sino también al poeta, al rapsoda y al nuevo músico. La ciencia de lo inteligible disputa a la vez la veracidad y la excelencia artística, que deben igualarse con el Bien supremo. Cuando Sócrates

y Platón reclaman la unidad perdida del canto, piensan en una cohesión adecuada entre sus componentes regida por la palabra. «La melodía (mélos, en el sentido de "canto") está compuesta de tres elementos, las palabras, la armonía y el ritmo.»[584] Cuando respeta el orden jerárquico entre ellos, el canto prepara al alma, desde el punto de vista de Platón, para avanzar hacia el conocimiento verdadero. Sin embargo, la dificultad para dar marcha atrás en la separación creciente entre mélos y lógos es patente en el propio texto platónico, principalmente gracias a la nebulosa incertidumbre en que deja las relaciones del metro del verso con el ritmo musical. En su propósito de jerarquizar los tres componentes del mélos, el discurso filosófico comienza por dejar caer parcialmente uno de ellos en el olvido: las armonías se prestan a una racionalización matemática que se convierte en modelo para una teoría general de las proporciones, en tanto que el ritmo, representado eminentemente por el metro que regula la prosodia del verso, reducido al ámbito de la palabra, no alcanza a hacer patente su especificidad, por más que proporcione a la prosa misma recursos para hacer valer sus argumentos. El ritmo musical cae fuera del modelo de inteligibilidad, cual si pudiera representar por sí solo el factor extraño que permite al discurso de los sofistas jugar con la verdad y con la falsedad, la expresión misma de la caprichosa ambigüedad de las Musas.

La exigencia platónica de recobrar la unidad perdida del canto se apoya en la autoridad de Damón, a quien se atribuye el origen de la teoría del sentido ético de los ritmos y de las armonías, junto con la idea de que no se pueden alterar las reglas de la música o introducir «un nuevo modo de canto» (ōidḗs néon) sin provocar consecuencias en la organización del Estado: «La introducción de una nueva forma de música es algo de lo que habría que guardarse, para no arriesgar cambios en todo; pues en ningún lugar se alteran los modos de la música sin afectar a las leyes más importantes de la ciudad, como dice Damón, con quien convengo.»[585] Músico y teórico muy influyente en Atenas en un periodo decisivo de su historia, Damón fue –junto con Anaxágoras y Protágoras, entre otros– uno de los sabios consejeros de Pericles, quien prestaba atención a sus enseñanzas en una edad poco habitual para el aprendizaje.[586] Su ascendente sobre el máximo dirigente de la ciudad le costó a Damón el ostracismo en torno a 444.[587] C. M. Bowra ensalza la

dimensión panhelénica de su figura: «un maestro con dotes poco corrientes, comparado en su especialidad con los entrenadores de atletas honrados en todo el mundo griego».[588] Andrew Barker resume sus ideas generales a partir de las escasas fuentes, poniendo especial interés en el contraste con respecto a la tradición pitagórica, en base a la distinción según el carácter (ēthos), no expresable en razón numérica, de las principales harmoníai.[589] A estas hace referencia Platón en un pasaje de la República anterior al lugar en que Damón aparece citado: la dórica y la frigia, que «imitan fielmente las voces de los valientes y de los sensatos», son las únicas convenientes para la instrucción de los guardianes de la ciudad; la jónica y la lidia, «laxas» o «afeminadas» (khalarai), son habituales en los banquetes; la mixolidia y la lidia aguda, adecuadas para las lamentaciones, son «nocivas incluso para las mujeres virtuosas, con más razón para los hombres».[590] En el contexto de la música griega antigua, el sentido de la palabra harmonía es modal, designa el orden de intervalos sucesivos y el carácter de una escala, no la consonancia entre dos o más sonidos producidos al mismo tiempo.[591] Desde la perspectiva de Damón, que condensa las prácticas musicales arcaicas, la armonía fluye en paralelo con la expresión verbal, se clasifica según el ēthos –los sentimientos o el comportamiento que provoca– y no depende de otro factor que la conveniencia que preserva sus formas según la costumbre en una u otra región de la Hélade, pese a que los pitagóricos extrajeron de ella un sistema general de proporciones numéricas que, aparentemente, Damón no tuvo en consideración.[592]

Después de haberse ocupado de las armonías con algún detenimiento, Sócrates cita expresamente a Damón para examinar muy de pasada el carácter ético de los ritmos: «Sobre este punto, dije, consultaremos con Damón para saber qué ritmos convienen a la bajeza, a la desmesura, a la locura y a los otros vicios, y cuáles hay que reservar para sus cualidades contrarias. Creo haberle escuchado vagamente hablar de un verso compuesto que llamaba enoplio, de un dáctilo y de un heroico que disponía no sé cómo, igualando la subida y la caída, y que terminaba con una breve o una larga indistintamente; y creo que nombraba un yambo y otro pie troqueo, en los que ajustaba largas y breves. Y me parece que censuraba o elogiaba en ellos la conducción del pie tanto como el propio ritmo, o quizá algo común a ambos, no podría asegurarlo.

Pero, como he dicho: que queden estos asuntos para Damón, pues para analizarlos haría falta no poco discurso, ¿no es cierto?»[593] Este pasaje da pie a algunos autores para suponer que el propio Sócrates habría sido discípulo de Damón, pero está repleto de ambigüedades que sugieren que Sócrates habría sido, en todo caso, si aceptamos a pies juntillas el testimonio platónico, un discípulo más bien poco atento a las cuestiones rítmicas, lo cual nos obliga a asumir la tarea del discurso que el maestro de Platón dejó pendiente.

Sin entrar por ahora en la cuestión del valor ético de ritmos y armonías, notemos, en primer lugar, que Sócrates habla de «ritmos» para referirse a los pies métricos del verso. El ritmo emerge solamente a través de las palabras del canto, lo cual resulta coherente con el deseo de hacer que la música se atenga a ellas. La indistinción entre ritmo y metro caracteriza un medio cultural en el que la palabra es el valor eminente, al que se debe subordinar el acompañamiento instrumental. El léxico preservado por la métrica no debe hacernos perder de vista, sin embargo, que Sócrates está hablando del ritmo musical, es decir, del verso cantado o escandido rítmicamente. En segundo lugar, el ritmo que, por una parte, se identifica con el metro del verso, se distingue por otra de la «conducción» o del batir del pie (tas agōgas toū podós). Esa distinción, muy oportuna, conlleva no obstante cierto margen de oscuridad: Sócrates «no puede asegurar», dice Platón, si las valoraciones de Damón se refieren al «propio ritmo» (coincidente con el metro del verso), a la conducción del pie o a «algo común a ambos». No tiene en cuenta el presumible acompañamiento instrumental del canto ni explica la naturaleza del ritmo que pone de acuerdo el metro del verso y el batir del pie. Entre ambos se puede dar, en efecto, un desajuste polémico, que Sócrates no deja pasar inadvertido, aunque solo recuerde vagamente los propósitos de Damón. El desajuste más obvio sería la irregularidad rítmica, que se evita haciendo «igual la subida y la caída» (íson áno kai káto), es decir, lo que en otros términos los griegos conocían como ársis («alzado» o tiempo débil) y thésis («posado» o tiempo fuerte) del batir del pie sobre el suelo mientras se canta o se toca un instrumento. Pueden producirse, además, otros desajustes entre las palabras y el ritmo regular, dependiendo de cómo se hagan coincidir las sílabas iniciales –breves o largasde los distintos pies métricos con uno u otro tiempo del compás en que alternan ársis y

thésis. Probablemente, los elogios y las censuras de Damón se refiriesen a este tipo de desajustes, es decir, a la manera más conveniente de asociar la métrica de los versos con la conducción del pie. En la práctica musical, la conducción del pie requiere una experiencia rítmica interiorizada que proporciona el factor común con respecto a la duración de las sílabas, un tiempo primario al cual el pasaje citado de la República alude algo enigmáticamente.

Conviene interpretar con precisión esa vaguedad en las palabras de Sócrates, cuidadosamente dosificada por su hábil e inteligente discípulo.[594] Al aludir a un factor común a la medida del verso cantado y a la conducción del pie, Platón no da la espalda por completo a la naturaleza del ritmo musical, pero la mantiene en un margen sobre el que no intenta arrojar luz. Las palabras de Sócrates afectan un olvido matizado de desinterés con respecto a las cuestiones rítmicas. Responden a su interlocutor Glaucón, que unas líneas más arriba dice haber estudiado que hay «tres especies de ritmo», pero no es capaz de asignarles el valor ético correspondiente. Con cierto descuido, a medio camino entre la candidez y la malicia, Sócrates recuerda «vagamente» la referencia de Damón a esos tres tipos de ritmo: un enoplio o ritmo compuesto, un dactílico que «iguala la subida y la caída», un yambo y un troqueo que combinan sílabas largas y breves. Proporciona así la primera referencia documental a la clasificación de los ritmos en tres géneros que, con alguna variación, recogerá después Aristóteles en la Retórica y que se presentarán definitivamente sistematizados en los fragmentos de los Elementa rhytmica de Aristóxeno de Tarento: el ritmo par (dactílico), el ritmo impar más simple (yámbico o trocaico) y el ritmo compuesto de par e impar (enoplio).[595] El olvido socrático del ritmo no es completo, parece hasta cierto punto deliberado y comporta cierto desdén selectivo en relación con los otros dos componentes del mélos: la palabra y la armonía. Refleja probablemente una valoración cultural colectiva en la que el filósofo participa, sin ser del todo ajeno a la enseñanza tradicional de Damón, a quien el propio Platón califica en otro lugar como «el músico con mayor gracia entre todos» (khariéstaton).[596]

Platón no ignora que tras las medidas aparentes del verso se oculta la gracia oscura del ritmo. De hecho, la palabra rhythmós no parece

haber adquirido su sentido específicamente musical hasta que él la incluye como componente del mélos tripartito.[597] Si queremos empezar a comprender la experiencia del ritmo compartida por los pensadores atenienses con sus conciudadanos, podemos comprobar lo que ocurre al escandir, con ayuda del batir del pie o de la mano, los pies métricos más sencillos. En el metro dactílico en que están compuestos los hexámetros de Homero (– u u ...), la equivalencia entre la sílaba larga inicial y las dos breves siguientes corresponde a un compás binario que no plantea problemas en relación con la alternancia de arsis y tesis. Daría lo mismo que tomásemos como unidad de referencia temporal la sílaba larga o la breve (en términos musicales, una negra o una corchea), porque en cualquier caso se mantiene la coincidencia regular con el batir del pie. En la práctica, la tesis o apoyo del pie en el suelo coincidía con la sílaba larga y las dos breves se alzaban en el aire.[598] El alzado previo a la primera sílaba del metro servía de señal preparatoria para empezar a cantar o a bailar y dejaba un lugar vacante para resolver irregularidades del verso. Muchos hexámetros homéricos comienzan por una sílaba breve en vez de larga, o admiten ambas lecturas métricas, lo cual ocurre también al final del verso, donde la última sílaba es de duración indiferente, y a veces también en mitad de él, en una u otra de sus cesuras. En el supuesto más que plausible de que los versos de Homero fueran en algún momento cantados o al menos recitados rítmicamente, el ritmo musical serviría de soporte para resolver las irregularidades verbales, colocando, por ejemplo, una sílaba en anacrusa antes del primer dáctilo. Una vez establecida la referencia del tiempo primario, la voz puede desplazarse sobre el ritmo con cierta licencia. Las frecuentes licencias del verso homérico sugieren, de hecho, el hábito de la escansión rítmica.

Veamos ahora lo que ocurre en el metro impar o ternario. Si tomamos la sílaba breve como unidad de medida, el ajuste de los tres tiempos primarios con el movimiento de alzado y posado del pie resulta inmediatamente problemático. Nos encontramos con esta pequeña dificultad en las actividades más básicas. Al normalizar la diferencia de duración entre sílabas breves y largas del habla y referir las series de yambos (u – ...) o troqueos (– u ...) al movimiento de los pies al caminar, estamos superponiendo una serie ternaria y otra binaria. En relación con la alternancia de los pies, el sentido de cada yambo o troqueo se invierte, comienza con

el pie derecho o con el izquierdo sucesivamente, o bien una vez en tesis y otra en arsis, si batimos la medida con un solo pie o con una mano. Escandido de esta suerte, el ritmo ternario resulta entrecortado, aunque sea regular. En la práctica, los griegos resolvían esta dificultad tomando por unidad básica la dipodia de seis tiempos llamada métron (yámbico: u – u –, trocaico: – u – u), de modo que cada grupo de dos sílabas y de tres tiempos cayese alternativamente sobre tesis y arsis de manera regular, como solemos hacer al medir un compás de seis corcheas o 6/8. La dipodia se tomó también por unidad en el metro anapéstico (inverso del dactílico: u u –, u u –), a pesar de ser par. Tratándose de un ritmo de marcha, se tendía quizá a hacer coincidir las sílabas largas con el apoyo alterno de uno y otro pie sobre el suelo, contando las breves como alzado del pie opuesto, o bien largas y breves caían siempre sobre un mismo pie, dependiendo del valor temporal que sirviese de referencia para el canto.

La práctica de los ritmos más sencillos exige cierto grado de abstracción sin pasar por el lenguaje, una lógica primaria, anterior al lógos propiamente dicho, que establece la referencia temporal común al metro del verso y al batir del pie y relaciona las cuentas impares con la alternancia par de los miembros del cuerpo, abriendo camino para conectar los periodos irregulares del habla –o los eventos del mundo– con los movimientos regulares. Eso es lo que Sócrates deja a un lado de su conversación con Glaucón, en la oscuridad de su recuerdo borroso. Gracias a ello nunca sabremos hasta qué punto Damón se aproximó a la definición del tiempo primario (prōtos khrónos), que no se hará explícita hasta el tratado mal conservado de Aristóxeno de Tarento. Se trata de una abstracción que se hace necesaria al nivel de la experiencia común del ser humano, un modelo primitivo de inteligibilidad o de proporción distinto del que se desarrolla en las reflexiones sobre la armonía de los pitagóricos. La práctica de los antiguos citaredos era de cualquier modo algo más compleja, desde el punto de vista del ritmo, de lo que los filósofos atenienses reconocieron, porque conllevaba el ajuste de dos o más series rítmicas (vocal, de las manos sobre la cítara, del batir del pie sobre el suelo) en las que desde muy pronto se debieron de plantear problemas de superposición entre cuentas binarias y ternarias, en cuanto las cantidades silábicas del habla tendiesen a la normalización en el

verso cantado.

Aunque Platón afirma la necesidad de recuperar la unidad de la palabra y de la música, descarta prestar atención suficiente al factor rítmico del que depende inicial y fundamentalmente dicha unidad. Ironiza con cierta malicia, dramatiza el descuido aparente de su maestro acerca de la ambigüedad de esas cuestiones de detalle, que son tratadas por encima, relegadas a un plano secundario, como conviene a un saber particular y artesanal –aunque forme parte del paradigma educativo propio de la clase dirigente– sobre el que debe alzar el vuelo la ciencia de lo inteligible. De cara a la recta formación de los guardianes de la ciudad, el ēthos de las armonías importa más que el de los ritmos. Quizá la discusión en torno a los ritmos y a los metros del verso había adquirido anticipadamente cierto aire bizantino en el último tramo del siglo V. En cualquier caso, estamos ante un nuevo hito en el proceso de distanciamiento del lógos respecto del mélos: a la conversión del canto homérico en mero recitado rapsódico sucede el olvido socrático del ritmo propiamente musical. Platón nos recuerda que forma parte de la unidad del canto, el cual no puede desentenderse de él por completo, pero no siente la necesidad de dedicarle el mismo cuidado que a la armonía, en consonancia por otra parte con el legado de los pitagóricos, cuyo desinterés por el ritmo representa una fase intermedia en el mismo proceso.

Las cuestiones rítmicas y métricas asoman también en el lenguaje popular de la comedia, indicando que, si no entre las preocupaciones de los intelectuales, están presentes en la conciencia del público ateniense. Con argumentos más toscos, aunque comparables en cierto modo a los que Platón emplea para ridiculizar al rapsoda o para sobrevolar los problemas rítmicos, Aristófanes quiso hacer burla del propio Sócrates en Nubes, enfrentándolo en escena a un iletrado campesino que confunde los significados de los términos poético-musicales con otros más vulgares, gracias a la anfibología de las palabras métron y dáktylos: el metro poético más corriente se confunde jocosamente con una medida de capacidad; el venerable dáctilo, propio del divino Homero y de los sagrados oráculos délficos, con un dedo groseramente erguido como ofensa, dando a entender que solamente un refinamiento superfluo podría distinguir metros como

el dactílico y el enoplio.[599] Sócrates también detecta cierto margen de ambigüedad entre ellos, como hemos visto en el texto citado de la República. Aristófanes le recuerda lo que significa un métron para todo el mundo, antes que otra cosa, con sentido práctico y comercial que no levanta los pies del suelo. Pero su humor tiene sin duda doble filo, porque él mismo pone en escena canciones y bailes que emplean los metros más populares. Habla de métron para designar algo tan obvio que no hay necesidad de hacerlo explícito o de teorizar sobre ello. Aun con miras a provocar la hilaridad general, Aristófanes no deja de resultar instructivo, además, en dos aspectos: en cuanto a la etimología de los términos métricos, pero también en lo que respecta a la convergencia de dos patrones rítmicos que intervienen en la formación del hexámetro homérico.

La ambigüedad entre el metro dactílico y el enoplio, justamente, tiene un significado relevante en la evolución del verso griego. Bruno Gentili la considera como producto de las transformaciones en el seno de la koinḗ rítmica helena y estudia sus razones comparando la serie regular de pies dactílicos (– u u, – u u, – u u) con las distintas variedades del verso enoplio, que emplea sílabas iniciales y finales indistintamente breves o largas (u, – u u, – u u, – u, en Arquíloco; u, – u u, – u, – u en Alcmán). De esos tipos métricos podría derivar el ritmo dactílico regular como forma acéfala (al suprimir la primera sílaba), dando lugar al llamado hēmiépes femenino, susceptible de ser adaptado a doce tiempos primarios por alargamiento de la última sílaba (– u u, – u u, – u) y equivalente al kōlon que resulta de la cesura trocaica en el hexámetro. Los antiguos, confirma Gentili, incluyeron, en efecto, la secuencia de doce tiempos llamada kat’enóplion (– u u, – u u, – –) dentro de la clasificación de las diversas modalidades de hexámetro.[600] Este tipo de ambivalencias y cercanías permiten pensar la naturaleza de la relación entre ritmos y metros, en particular las transformaciones entre ritmos binarios y ritmos ternarios que hacen posible el ajuste de las cantidades del habla a la prosodia del verso.

Pero de la comparación entre el pasaje de Aristófanes (quien para satirizar la figura de Sócrates le hace ocuparse de asuntos métricos de los que el filósofo mismo parecía desentenderse) y el texto de Platón en la República (que adereza el testimonio de Damón con

cierta dosis de ironía socrática para reclamar formalmente la antigua unidad mélica sin prestar atención al más básico de sus componentes) solamente podemos concluir que hubo en la Atenas clásica conciencia pública de las cuestiones métrico-rítmicas, aunque mereciesen el desdén tanto de las clases populares como de los círculos cultivados que participaban en los banquetes, por considerarlos probablemente como asunto secundario y excesivamente especializado. Unos y otros dan parcialmente la espalda al ritmo musical, atendiendo solamente a su apariencia métrica en el verso, un siglo antes de la «fractura definitiva» entre lengua y música que se producirá en el periodo helenístico.[601]

Atenas fue la escena donde se puso a prueba la conveniencia de esa separación, al cabo de un largo proceso selectivo guiado por la lógica de la excelencia y del predominio, que se inaugura con la apropiación del nombre de lo divino por parte de mousikḗ, el arte de las Musas que sirve para celebrar a los inmortales, narrar el mito o entonar el canto de las hazañas heroicas. Las letras se apoderan después del derecho a la interpretación de lo sagrado porque facilitan el uso político y comercial de la tradición poética, del que el abandono de la lira por parte de los rapsodas es claro indicio, y al que la lírica misma se somete ya sea en la celebración coral o en el teatro. Contemporánea de estos hechos es la especialización del discurso filosófico que, además de dar por aceptada la versión escrita de la tradición religiosa, refuerza y precisa la separación entre las artes sonoras, al practicar una nueva operación selectiva en el seno mismo del mélos, por la que aparta a la reserva del olvido las cuestiones rítmicas, concediendo relevancia secundaria a su aspecto verbal en el metro del verso, para sublimar por encima de todo el modelo de armonía que dará empuje a las matemáticas y hará fortuna en la música culta europea. La razón de esa necesidad de aminorar el papel del ritmo radica en su propio modo de trascendencia, que no es representable sino de forma intuitiva y sencilla. Pero su origen humilde no debiera obviar el hecho de que en la banalidad aparente de la ilusión métrica, en el olvido socrático de la enseñanza rítmica arcaica, se halla el fundamento poco seguro sobre el que se alza la imagen imperecedera de Grecia. La jerarquización de los componentes del mélos en favor de la palabra y de la armonía, con exclusión del ritmo, no es fruto del azar ni mero descuido, sino que viene formalmente requerida por el

doble juego de transacciones entre el todo y la parte (las Musas y la escritura alfabética, de un lado; las técnicas artesanales y el alma inmortal o el Demiurgo ordenador del cosmos, de otro), que proporciona al discurso un modelo universal sublimado a partir de las prácticas musicales. De la inscripción funeraria al rollo de papiro y de la escena de teatro al alma concebida como monumento inmaterial, los mecanismos de la representación febrilmente activados en la Atenas de aquel tiempo preparan la encriptación de la imagen en los códigos numéricos de nuestros días. La tarea de revelar sus funciones para ponerlas al alcance de la nueva ciudadanía, e intentar dar un paso más allá del entretenimiento pasivo, tiene que comenzar por restaurar los olvidos más significativos de la filosofía.

IV. Construcción del modelo armónico

DE LOS INSTRUMENTOS A LA ESFERA DEL COSMOS

Antes de generalizarse el uso de la escritura, el verso no podía servirse sino del movimiento corporal y de los instrumentos musicales para buscar regularidad. Aunque la escansión vocal sin sonido acompañante fuese practicada desde antiguo, tal como nos consta que hicieron los rapsodas a partir del siglo VI, no podemos considerar la génesis del hexámetro dactílico como un fenómeno ajeno a la música: implica la comparación continua entre una sílaba larga y dos breves que, por más que la distinción cuantitativa fuese parte del habla, requería el sostén de otras prácticas gestuales y sonoras. Los propios poemas homéricos aluden con claridad al carácter musical del hexámetro: el aedo Demódoco se acompaña con la forminge para cantar el mito de los amores incestuosos entre Ares y Afrodita, mientras en torno suyo danza el coro de los jóvenes feacios.[602] Cuando Meillet deja abierta la posibilidad de cooperación de algún elemento musical en la declamación del aedo, por tratar de limitarla no hace sino crear confusión: «El recitado no tenía el carácter de lo hablado. Era una melopea, acompañada por un instrumento de percusión que subrayaba el ritmo.»[603] Pero la forminge que pulsaba Demódoco no era un mero instrumento de percusión. El ritmo, por otra parte, constituye por sí mismo una experiencia musical: pone de acuerdo varios niveles de actividad corporal y supone la interiorización de la regularidad posible. Cierto es que los aedos pudieron practicar varias suertes de interpretación vocal, más o menos melodiosa o meramente recitada, sujeta a ritmo regular o en tiempo libre, pero no parece en ningún caso razonable esforzarse por considerar su oficio al margen de la práctica musical.

Las reconstrucciones recientes de los cantos homéricos apuestan decididamente por una presentación musical, pero debemos ser cautos con respecto a su valor arqueológico, pues parecen condicionadas por las conveniencias de la producción cultural. Los nuevos intérpretes de Homero se acercan a orillas que no pueden ser cruzadas, ni siquiera guiados por el rigor científico, aunque merezca la pena prestarles oído cuando establecen un marco de interpretación plausible. Si los aedos griegos, siguiendo técnicas

reconocidas en la épica de tradición oral de otros pueblos, improvisaban sus versos al unísono de las notas de la forminge, la aproximación al ritmo del verso escrito y a los intervalos probables entre las cuerdas de las liras arcaicas, cuyas secuencias melódicas debían de tender a ajustarse a las variaciones tonales del habla y a las cesuras más frecuentes del verso, permite producir un son que pudiera asemejarse al canto de Homero.[604] El indudable hechizo que producen los intentos de reconstrucción de los primeros cantos de Occidente no debe hacernos olvidar que puede haber una parte de armonía oculta tras la tarea destructora del tiempo. Más allá de cierto umbral impreciso, ni la música ni el lenguaje pueden ser reconstruidos como objeto arqueológico, porque la destrucción y el olvido forman parte de su dinamismo evolutivo. Eso no implica que el límite para una interpretación rigurosa del pasado sea el que impone el documento escrito.

Consideremos cuál pudo ser el papel de los principales instrumentos en relación con el canto griego antiguo, según los diversos testimonios. Bajo la constatación de que Grecia heredó sus instrumentos musicales de otros pueblos, Curt Sachs daba todavía una imagen borrosa de su influjo: «la música en la Hélade estaba tan conectada con la poesía que su impulso creativo le vino de la palabra hablada. Lo cual significa subordinación de la música instrumental al canto».[605] Siendo aceptable el núcleo de esta afirmación, resulta necesario completarla con un enfoque más cercano del papel de la voz como instrumento en conjunto con otros instrumentos y con una reflexión acerca de las relaciones de proximidad o divergencia entre el canto y la palabra hablada. Sachs reconocía que los instrumentos proporcionaron a los griegos un sistema musical bien organizado, pero su interpretación de dicho sistema –condicionada quizá por sus conocimientos acerca de otras músicas– carecía de precisiones que hubieron de esperar a que la musicología estuviese también en manos de los helenistas.[606] Conviene, pese a todo, preservar la amplitud de miras de Sachs hasta que podamos situar una imagen más nítida de la música de los griegos antiguos en el mapa de sus relaciones con las músicas de Medio Oriente, de Asia y de África.

Los instrumentos cordófonos –liras, arpas y laúdes– estaban en uso en Mesopotamia entre el tercer y el segundo milenio antes de

nuestra era. La lira más antigua que conocemos, representada en un pavimento de Megido (Israel), está datada en torno a 3100. En Grecia, las liras fueron usadas desde tiempos minoicos y micénicos. La cítara de los aedos era un tipo de lira de uso profesional. Bajo el término genérico «lira», West distingue cuatro tipos de instrumento: por un lado, las liras de caja –phórminx, de base redonda, y kítharis, de base cuadrada y de mayor tamaño–; por otro, las de cuenco –la lýra propiamente dicha, de uso no profesional, hecha originariamente de concha de tortuga, y el bárbitos, de brazos más largos y sonido más grave–.[607] A partir del siglo VII empiezan a ser frecuentes las liras de siete cuerdas, como la que aparece en el «Himno a Hermes», mientras que, en el siglo anterior –durante el cual se supone que desarrolló su actividad Homero–, parece extendido el uso de liras de cuatro cuerdas. La tradición atribuye a Terpandro el haber añadido cuerdas a la cítara hasta alcanzar el heptacordio. Los descubrimientos arqueológicos más recientes, sin embargo, atestiguan el uso de una forminge de siete cuerdas en Creta hacia 1320 a. C.[608] Pitágoras habría añadido una más para cubrir el intervalo completo de la octava y, con la «nueva música», en el siglo V, las cuerdas de la cítara llegaron a ser once o incluso doce.[609] La función primordial de las liras era acompañar el canto, probablemente al unísono en los tiempos antiguos y en heterofonía a partir de Arquíloco.[610] Los poetas líricos arcaicos y clásicos, desde Arquíloco hasta Píndaro, compusieron e interpretaron con ayuda de una u otra forma de lira la música de sus cantos. La expresión lyrikós poiētḗs (de donde lyrikós a secas y el latín liricus) proviene del instrumento cordófono. Sustituyó al término melopoiós, que designaba a todo compositor de versos con música, fuera poeta lírico, trágico o cómico. Esquilo, Sófocles y Eurípides compusieron del mismo modo las partes cantadas de sus tragedias, igual que hizo Aristófanes en sus comedias.[611]

Las liras permitían punteos y rasgueos realizados con los dedos de la mano derecha o con un plectro, mientras los dedos de la mano izquierda, libre a partir del antebrazo que sostenía el instrumento pegado al cuerpo, se usaban para apagar algunas cuerdas o presionarlas con suavidad para producir armónicos. Aristófanes, aficionado a las onomatopeyas, hace imitar a Eurípides los sonidos de una cítara –quizá no del todo eufónica– con la voz: tophlattothrat, tophlattothrat, sugiriendo el sonido que produciría

la pulsación de una cuerda en alternancia con distintos rasgueos, en un ritmo aparentemente ternario que podría responder al dímetro yámbico (u –, u – / u –, u –).[612] La afinación de la lira era variable y no correspondía a nuestra escala temperada, pero se atenía a las consonancias naturales de cuarta (dia tessárōn) y de quinta (dia pénte) que componen la octava (dia pasōn) y de las que derivan otros intervalos menores. Pitágoras pudo haber constatado, en sus viajes por Caldea y por Egipto, un conocimiento muy antiguo de esos intervalos consonantes (symphōníai), que fueron revelando secretos al oído de los griegos conforme evolucionó el encordado de la lira en relación con los instrumentos aerófonos. Las cuerdas (de khordḗ, «tripa» que se utilizaba para fabricar cuerdas, aunque también se fabricaban de lino) proporcionaron la base experimental que permitió la racionalización del sistema musical griego. Una parte notable de él provenía de los auloi, pero las notas musicales tomaron nombre de las cuerdas, según su posición en la lira: hypátē, «la más alta» dada la inclinación del instrumento, la más cercana al cuerpo del músico y de sonido más grave; parypátē, «próxima a la hypátē»; likhanós, llamada así por el dedo índice que solía pulsarla; mésē o cuerda media; paramésē, «próxima a la mésē»; trítē o tercera contando desde la última; paranḗtē, «próxima a la nḗtē»; y nḗtē o neátē, «la última» o «más reciente» y de sonido más agudo. Las costumbres musicales de diversos pueblos se integraron en la afinación variable de la lira, dando lugar a la reflexión de los pitagóricos acerca de las proporciones de la octava y al cálculo de los intervalos menores o disonantes (diaphōníai).

La octava, que el pitagórico Filolao de Crotona llama harmonía («juntura») por excelencia, era considerada como sistema compuesto por las armonías simples: los intervalos de cuarta y de quinta, entre los que hay un tono (tónos) de diferencia. El patrón básico de referencia era el tetracordio (tetráchordon) o grupo de cuatro cuerdas que comprende un intervalo de cuarta, llamado por Filolao syllabá («cohesión» de elementos), término que serviría más tarde para designar las sílabas del habla.[613] Los tetracordios podían sucederse en conjunción, es decir, compartiendo la nota intermedia y cubriendo hasta el séptimo grado, o bien disjuntos, dividiendo la extensión de la octava con un tono de separación en medio, que permitía disponer de un intervalo de cuarta o de quinta, ora en la sección grave, ora en la sección aguda de la octava. Músicos de

diversas procedencias que hacían sonar –con un instrumento u otro– intervalos inferiores al tono provocaron la especulación en torno a la unidad menor de medida que debía permitir calcular las proporciones entre los sonidos musicales. El más pequeño de esos intervalos fue llamado por los pitagóricos díesis, que significa «facilidad de paso».[614] Correspondía aproximadamente al semitono derivado del círculo de cuartas o de quintas, pero designaba también intervalos menores, según los distintos géneros de armonía. El sentido habitual de la palabra «género», derivado del poderoso influjo de la lógica de Aristóteles, no debe hacernos olvidar el significado original de génos: «origen», «etnia» o «linaje». Los géneros musicales helenos, procedentes de pueblos diversos en los que predominaba el uso de uno u otro instrumento, hallaron en las cuerdas de la lira la posibilidad de sistematizar sus relaciones. El arte de Apolo representaba el sistema musical compartido por los pueblos de la Hélade.

La variación de tensión de las dos cuerdas intermedias del tetracordio –parypátē y likhanós– permitía definir los distintos géneros de armonía. En el género diatónico, considerado como el más antiguo, la escala recorría el intervalo de cuarta (hypátē-parypátē-likhanós-mésē) pasando por un semitono seguido de dos tonos: mi-fa-sol-la. En el género cromático (de khroma, «piel», «color de piel», «coloración» en general y también «ornamento»), las tres primeras notas del tetracordio correspondían a intervalos de semitono: mi-fafa#-la. Finalmente, en el género llamado enarmónico, la segunda nota dividía el semitono inicial por la mitad o se aproximaba a un tercio de tono: mi-mi + 1/4 (o 1/3) de tono-fa (o fa + una pequeña fracción)-la.[615] La lira llevó a cabo la mediación entre las proporciones naturales de la octava y los artificios culturales del canto, relacionados con otros instrumentos y quizá con las variaciones tonales del habla en las distintas regiones.[616]

El grupo de las tres notas iniciales del género enarmónico se llamaba pyknón, que significa «condensado». También se aplicaba este término a los tres semitonos seguidos del género cromático y, en general, según Aristóxeno, a los dos primeros intervalos del tetracordio, siempre que su extensión fuese inferior al resto del mismo.[617] Para nuestros oídos contemporáneos, habituados a la

escala temperada de doce notas, los intervalos inferiores al semitono son una rareza prácticamente indiscernible, hasta que nos entrenamos para percibirla. La costumbre de producir intervalos melódicos muy próximos, «densos» o «apretados», derivada probablemente de las prácticas de los auletas, pudo haberse difundido desde las costas de Asia Menor, a través de los concursos panhelenos, hacer sensible la conveniencia de un lenguaje musical unificado y dar lugar a los cálculos pitagóricos más complejos. Aunque no hay completo acuerdo entre los comentaristas a la hora de fijar la evolución de tal uso, ni el fundamento último de algunos de dichos cálculos, lo cierto es que la división del semitono –que los instrumentos temperados no contemplan sino como alteración accidental e indeseada de la afinación o como tensión expresiva ocasionalcaracterizó el género de canto que en la Grecia clásica fue considerado como tradición musical venerable.

Se atribuye a Aristóxeno la convicción de que el género enarmónico procedía de un antiguo modo frigio practicado por el legendario auleta Olympos.[618] Fue el género habitual en la lírica coral y en la tragedia del periodo clásico. Su carácter solemne, aunque asociado también con los ritos dionisiacos, representaba la sonoridad de los viejos tiempos. El género cromático o «coloreado» se fue imponiendo luego como variación que algunos tachaban de afeminada. Los poetas ditirámbicos de la «nueva música» (el citado Timoteo, Filoxeno o Telestes) desarrollaron la técnica de modular entre los tres géneros: ese era uno de los motivos que provocaron el desconcierto de Platón. Hacia finales del siglo IV, el uso del género enarmónico había decaído. Aristóxeno se quejaba del predominio del género cromático sobre el enarmónico entre sus contemporáneos, que se dejaban llevar por una «permanente pretensión de dulcificar (glukaínein)».[619] Para Arístides Quintiliano, en los primeros siglos de nuestra era, la valoración de los géneros había cambiado ya en la dirección que hasta hoy predomina en la música occidental, aunque preservase el recuerdo del prestigio musical atribuido al enarmónico: «De estos géneros, el diatónico es más natural (pues todos lo pueden cantar, incluso las personas que carecen por completo de instrucción), el cromático es más técnico (pues se canta solo entre los instruidos) y el enarmónico es más exacto. En efecto, el género enarmónico ha gozado de gran aceptación entre los más distinguidos en música, pero para la mayor

parte de la gente es imposible de cantar; de ahí que algunos rechazaran la melodía por diesis, sosteniendo incluso, a causa de su propia incapacidad, que este intervalo es totalmente amelódico.»[620]

Estamos, por tanto, ante un lógos armónico –una experiencia de los intervalos musicales y también una manera de pensar los límites entre las cosas– emparentado con melodías populares que se tocan y se cantan todavía en los Balcanes, en el Cáucaso, en Medio Oriente y en Extremo Oriente, al que Occidente parecía haber renunciado hasta el siglo XX.[621] Tal renuncia condiciona la percepción del continuo sonoro, en algunos de cuyos umbrales, sombríos para nosotros, los antiguos griegos eran capaces de reconocerse. Podemos acercar la emisión de voz al cuarto de tono, si con ayuda del piano cantamos primero el intervalo de semitono hasta fijarlo con claridad, imaginándolo como un espacio que intentamos dividir luego con una leve variación gradual de altura de la voz. Tras un tiempo de práctica, este ejercicio puede sorprendernos con un desplazamiento del umbral de nuestra percepción auditiva que indica la movilidad y el carácter cultural –al menos en parte– de las convenciones relativas a los intervalos. La sensación que produce esa variación es «espectral», como la que asociamos con una voz de fantasmas en el teatro o en el cine, cercana también a la entonación que empleamos para articular una exhortación quejumbrosa. Sin perder de vista las limitaciones técnicas de los instrumentos arcaicos, que podían producir microtonos sin pretenderlo, quizá para los griegos del periodo clásico el prestigio del género enarmónico significase algo no tan alejado de las sensaciones que dichos intervalos producen en el oído contemporáneo: acaso los empleasen para dar nuevo aliento en el canto a las voces de los antepasados, acoger una sonoridad extraña, hacer audibles los espíritus de la naturaleza personificados en el mito, capturar sensaciones físicas teñidas de un matiz inefable.[622]

Los pitagóricos intentaron racionalizar, no obstante, las proporciones de la octava y los difusos intervalos del pyknón con precisión matemática creciente. Filolao de Crotona, considerado como el primero de ellos que se sirvió de la escritura, expresó las consonancias en forma de lógoi o razones numéricas (2:1 la octava, 4:3 la cuarta, 3:2 la quinta) y dividió la diferencia de un tono entre la cuarta y la quinta en dos mitades ligeramente desiguales, que

tendían a mantener en los intervalos menores el lógos llamado epimorios («que añade una parte», según la fórmula n + 1/n), observado en la correspondencia de las proporciones armónicas con la serie de los números naturales (2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5..., 9:8, etc.). Los cálculos empleados por Filolao pueden ser reconstruidos como sigue: la octava resulta de la suma de las proporciones de quinta y de cuarta, que equivale al producto de sus fracciones: 3/2 × 4/3 = 12/6 = 2/1. La diferencia de un tono entre cuarta y quinta resulta de su división: 3/2 : 4/3 = 9/8. El dítono sería el producto entre dos tonos: 9/8 × 9/8 = 81/64. Filolao habría obtenido el semitono dividiendo la cuarta por el dítono: 4/3 : 81/64 = 256/243, fracción a la que llama díesis, y habría dividido luego el tono por la díesis, obteniendo un intervalo ligeramente superior, al que llama apotomḗ («sección»): 9/8 : 256/243 = 2187/2048. En los primeros dígitos de los miembros de estas dos últimas fracciones se observa la proximidad a la proporción epimoria.[623] Barker sostiene, no obstante, que el concepto de harmonía de Filolao se sitúa a medio camino entre el razonamiento matemático propio de su escuela y el lenguaje de la práctica musical, que el filósofo pretende trasladar al plano cosmológico.[624]

Posteriormente, Arquitas de Tarento, discípulo de Filolao y amigo de Platón, hizo un uso más sistemático de las matemáticas y desarrolló un primer esbozo de teoría acústica. Atribuyó la diferencia entre sonidos graves y agudos a la velocidad de sus vibraciones, comparándolas con el giro de «los rombos en las celebraciones místicas», y a la intensidad del choque o del roce. Por medio de cálculos más precisos que los de Filolao, trató de aplicar la proporción epimoria a intervalos más pequeños, fijando para los tres géneros de armonía un intervalo inicial próximo al tercio de tono, y desarrolló la teoría de las medias (aritmética, geométrica, armónica) para completar una presentación matemática de los intervalos musicales que Platón tomó como base de su explicación del cosmos en el Timeo.[625] Las proporciones o lógoi entre los valores 6, 8, 9 y 12 dentro de la octava explican el poderoso atractivo de los números pitagóricos: 12/6 = 2/1 (la octava); 12/9 = 8/6 = 4/3 (la cuarta); 12/8 = 9/6 = 3/2 (la quinta). De esos números deriva el cálculo de promedios llevado a cabo por Arquitas, que se convertiría en una teoría de alcance general en matemáticas: la media aritmética (suma dividida por el número de

valores) entre 12 y 6 es $12 + 6 / 2 = 9$. La media armónica (producto dividido por la media aritmética) es: $12 \times 6 / 9 = 8$. La proporción entre los valores de la media aritmética y de la media armónica equivale a la diferencia de un tono entre la quinta y la cuarta (9:8).[626] Platón aplica la teoría de las medias aritmética y armónica a la relación entre los cuatro elementos que componen el Mundo.[627]

Siguiendo la estela de los pitagóricos, aunque dando prioridad a la percepción de los fenómenos naturales sobre el cálculo, Aristóxeno –originario de la misma ciudad que Arquitas– distinguió otros subgéneros cromáticos y diatónicos intermedios. Cinco siglos más tarde, Ptolomeo repartió de nuevo el espacio armónico diferenciando nuevas modalidades de diatonía y acabó de extender la proporción epimoria (también llamada superparticular) a los diversos géneros. La discusión acerca de si esos cálculos responden a una experiencia melódica o son meras ficciones matemáticas se inició en la Antigüedad y no se ha cerrado todavía.[628] Aristóxeno afirmaba que, en la práctica, la movilidad de la tercera nota del tetracordio –la likhanós que determina las diferencias entre los géneros– es infinita.[629] West llama la atención sobre el hecho de que las idealizaciones matemáticas de los primeros teóricos de la armonía intentan describir afinaciones aproximadas de oído por los músicos. Los citaredos ajustaban la afinación de las cuerdas a los géneros tradicionales, tanto si provenían de las liras como de los auloi. A partir de cuerdas afinadas en relación de cuarta o de quinta obtenían unidades y fracciones de tono, subiendo una cuarta y bajando una quinta, por ejemplo, o a la inversa, varias veces seguidas. Este procedimiento, llamado lēpsis dia symphōnías («captación por medio de consonancias»), permite llegar al tono y al semitono pero no a intervalos menores, salvo por la desviación casi imperceptible que comporta cuando se repite.[630] Para capturar intervalos inferiores al semitono, habituales en la práctica de los auletas, los citaredos tenían que emplear otros procedimientos, tensando o destensando cuerdas afinadas por medio de consonancias e internándose en el oscuro umbral de la disonancia entre cuerdas separadas por una mínima diferencia de afinación.[631]

Podemos hacernos una idea de las posibilidades de experimentación acústica con la variación de tensión de las cuerdas tratando de fijar

intervalos inferiores al semitono con una guitarra convenientemente desafinada. A partir de la afinación habitual, bajemos, por ejemplo, la cuarta cuerda (re) medio tono (hasta re bemol o do sostenido), comprobando que afina con la quinta cuerda pisada en el cuarto traste. Bajemos luego un poco más la cuarta cuerda, hasta el punto en que, volviendo a pisar la quinta en el cuarto traste, al acercar el oído y pulsar una tras otra con cierta pausa percibamos que ambas cuerdas entran en resonancia, produciendo una oscilación regular que resulta de la superposición y el cruce de las dos ondas sonoras fundamentales. Lo mismo ocurrirá si pisamos la quinta cuerda en el tercer traste (do), aunque la velocidad resultante de la oscilación conjunta varía. Bajando o subiendo muy levemente la cuarta cuerda y comparando su sonido al aire con el de la quinta cuerda pisada alternativamente en el tercer y en el cuarto traste, podemos tratar de igualar las dos ondas resultantes o hacer que una oscile al doble de velocidad que la otra, aproximadamente. Si seguimos tensando o destensando, el efecto de igualdad o de proporcionalidad se pierde, pero, si volvemos al punto anterior, se recupera. Comprobamos así que hay ciertos umbrales de proporción perceptibles en la transición (díesis) de los intervalos inferiores al semitono, entre notas muy cercanas que el oído apenas distingue. Sin necesidad de cálculo, acercando el oído al cuerpo resonante del instrumento hasta escuchar los armónicos secundarios (o parciales) de las notas –cosa que también pudo haber hecho un citaredo antiguo, con la diferencia de que él tensaba o destensaba cuerdas al aire y no pisadas en trastes que subdividen su longitud según los requerimientos de la escala temperada–, habremos obtenido un pyknón enarmónico entre la quinta cuerda pisada en el tercer traste (do), la cuarta cuerda al aire (do + 1/4 de tono, 1/3 de tono o una fracción cercana) y la quinta cuerda pisada en el cuarto traste (do sostenido o re bemol). Si intentamos entonces cantar al unísono dichas notas después de pulsarlas una tras otra, comprobaremos la dificultad de ajustar la vibración de nuestras cuerdas vocales a las de la guitarra, junto con la dificultad de nuestro oído para discriminar las notas, aunque ambas dificultades se aligeran al cabo de un rato de ejercicio. El cálculo añadiría a la experiencia acústica directa un conocimiento más preciso de los umbrales de proporcionalidad entre microintervalos, sean o no epimorios.

Si repetimos la experiencia con dos cuerdas en relación de

semitono, no escuchamos una oscilación regular dominante de inmediato, sino un sonido turbio que el oído acostumbrado a la escala temperada suele interpretar como error de armonía. Cuando ese sonido complejo empieza a desvanecerse, emerge una oscilación veloz que enseguida se funde con otra más lenta y luego con ondas menos perceptibles. ¿Cómo interpretar el hecho, aparentemente paradójico, de que entre notas separadas por intervalos microtonales se produzcan resultantes parciales regulares comparables a los armónicos proporcionados que escuchamos en las consonancias simples, en tanto que entre notas separadas por medio tono, que es la unidad de la escala temperada, tal regularidad perceptible no se produce? El semitono temperado es una forma de regularizar la desviación mínima, pero creciente, que comporta el círculo de cuartas y de quintas sucesivas. Normaliza la percepción de los intervalos mayores. Su división, en cambio, representa una forma de regularidad distinta, en un umbral de percepción inferior. Reduce el ámbito de la desviación del tono y hace patente la existencia de armónicos secundarios en umbrales de percepción que las consonancias mayores disimulan. Es un hecho relevante para la comprensión de la función del pyknón en la música griega antigua y también para plantear correctamente la relación entre fenómenos regulares e irregulares.

Añadamos que tales experiencias implican atravesar el umbral de la armonía propiamente dicha para adentrarse en el terreno de la física del sonido, lo cual exige distinción entre diversos niveles de escucha selectiva, establecer qué son las resonancias naturales, de qué modo compromete la física del sonido al oído humano en general y a qué resonancias físicas llamamos consonancias o disonancias según hábitos culturales. Algunas de las disonancias que los griegos antiguos practicaban no entran en nuestro canon musical, como el cuarto o el tercio de tono; otras, sin embargo, que a ellos les parecían menos relevantes, se han convertido en ejemplo de armonía vulgar en nuestros días. Tal es la suerte del intervalo de 5:4 que hoy denominamos tercera mayor. Los griegos empleaban el dítono –intervalo que sigue al pyknón en el tetracordio–, que es ligeramente más alto y suena más «duro» que la tercera mayor temperada o «dulcificada». En las sucesivas definiciones del género cromático a lo largo de los siglos se reproduce la tendencia a dulcificar el dítono y se establece en el uso el ámbito (tópos) de 6:5

o tercera menor, cuya alternancia con la tercera mayor plantea la posibilidad de derivar hacia nuestros modos mayor y menor. Ya hemos visto que Aristóxeno consideraba el inicio de ese proceso como síntoma de decadencia.[632] Hagel estudia su evolución a lo largo de los siglos posteriores y describe el desplazamiento de lo que llama «foco tonal» desde la nota media o mésē (la) hacia un tono más bajo para favorecer los intervalos de tercera, dejando bien sentado que proviene de los auloi y que resulta «irreconciliable» con «el marco operativo tradicional de la música salida de la lira griega». Diferentes géneros y diferentes tonos «se pusieron de moda con el paso del tiempo».[633] El género diatónico que Aristóxeno consideraba el más antiguo y Arístides Quintiliano el más natural, tras el culto del enarmónico en época clásica y la cromatización que culmina en periodo alejandrino, volvería a imponerse en época romana. El «ascenso de las terceras» que describe Hagel conlleva (según resulta del análisis de los escasos documentos musicales conservados) la desaparición casi completa del intervalo de quinta comprendido entre el tetracordio básico y el tono disjunto (de mi a si, o desde la hypátē a la paramésē) –ámbito natural en que se movía la lira arcaica– y el desplazamiento del «foco tonal» desde la mésē (la) hacia la nota que Ptolomeo llama diátonos (sol), que el tetracordio tradicional (hypátēparypátē-likhanós-mésē: mi-mi + 1/4-fa-la en género enharmónico; mi-fa-fa#-la en cromático) no incluía.[634] Todo ello indica el modo en que se ha operado con las consonancias naturales a lo largo del tiempo y el carácter cultural de la percepción musical.

Los teóricos de la armonía intentaron aplicar un cálculo racional cada vez más preciso a fenómenos que provienen de la práctica vocal e instrumental. Es preciso mantener la distinción entre las condiciones en que se relaciona el intérprete musical con el oyente y las exigencias del matemático, aunque tiendan a confluir hasta cierto punto, si queremos entender correctamente la significación de las consonancias y de las disonancias para nuestro oído. Los cálculos de Filolao y de Arquitas trataron de resolver la inexactitud que se deriva de los lógoi básicos de la octava, porque la diferencia entre la quinta y la cuarta no es un tono exacto, sino imperceptiblemente menor. Entre las consonancias y la serie de los números naturales predomina una tendencia a la aproximación, en las ondas del sonido musical hay una proporcionalidad que

condiciona nuestra percepción, pero se produce también una desviación a la que, en la práctica, hacemos oídos sordos. La escala temperada deja de resultar armoniosa en el ámbito de varias octavas, como saben los afinadores de piano. Con un análisis matemático suficientemente preciso y con la ayuda de la electrónica para registrar visualmente la onda sonora, los fenómenos acústicos pueden ser aproximados en nuestros días con gran precisión, hasta umbrales muy por debajo de nuestra capacidad perceptiva, lo que permite reducir la irregularidad a fracciones despreciables. Nada de ello proporciona, sin embargo, la razón última de la armonía, que, en definitiva, consiste menos en reducir la irregularidad por completo que en entenderse con ella de algún modo. Quizá los intervalos microtonales representasen, en la práctica musical de los antiguos griegos, más que una proporción racionalizada, el primer indicio detectable de la variación de altura, es decir, un modo de inserción de la irregularidad mínima en el marco de la regularidad posible.[635]

Al acercar el oído al instrumento, percibimos formas de recurrencia sonora que en el espacio público no son pertinentes; las consonancias convencionales comportan, por el contrario, una desviación creciente que se acepta como resto desdeñable. Antes de dar por sentadas otras convenciones culturales derivadas, como las diferencias étnicas entre géneros o las diferencias éticas entre las diversas harmoníai, debemos situar la reflexión entre dos niveles de aproximación a los fenómenos armónicos: un umbral organológico, artesanal, y otro público, en el que la armonía se presta a ser sublimada. La voz se mueve con libertad entre uno y otro. Todo indica que las consonancias responden a un acuerdo perceptivo de amplitud variable. Tienen una base física respecto de la cual el oído puede optar por acercarse o alejarse, según conveniencias prácticas. En cierto umbral de percepción, parecen estables como una ley natural, en otro varían con cada alteración mínima de la fuente de emisión o del entorno. La cosa se complica todavía más cuando tenemos en cuenta que el lenguaje condiciona la percepción de los fenómenos musicales en la escena pública. En la práctica coral de los griegos, por ejemplo, el canto selecciona los movimientos del mélos compatibles con la expresión verbal: la voz cede su virtud de instrumento musical para ejercer su función rectora. En reciprocidad, las alturas irracionales del habla en griego antiguo

contaban con un procedimiento de aproximación a los intervalos melódicos en las cuerdas de la lira, a partir de las cuales se hizo posible elaborar un sugestivo esbozo de teoría científica. Pero la lira tomaba a su vez ejemplo de instrumentos más inquietantes.

La lírica popular, vinculada a la danza, era cantada con acompañamiento de aerófonos, especialmente el aulós, especie de clarinete u oboe de dos tubos presente en las celebraciones religiosas y profanas de toda Grecia, que servía también como estímulo a los hoplitas en formación, antes de entrar en combate. Plutarco transmite una imagen mitificada del efecto galvanizante del sonido de los auloi sobre los combatientes espartanos: «Formada la falange y estando ya a la vista el enemigo, el rey hacía el sacrificio de una cabra y al mismo tiempo daba la orden a todos de que se coronasen, y a los auletas la de que tañesen el aire de Cástor, y también daba el tono para el himno de embestida (embatḗrion); de manera que todo esto hacía grave y terrible la vista de unos hombres que marchaban al numeroso sonido de los auloi, sin claros en la falange, sin turbación alguna en sus espíritus, y que más bien con semblante dulce y alegre eran por la música como atraídos al peligro, pues no era de creer que sobreviniese o excesivo miedo o excesiva furia sobre hombres así dispuestos, sino una gran calma de espíritu con esperanza y osadía, como si un dios les asistiese.»[636]

La lira era el instrumento noble y prestigioso por excelencia, en tanto que los diversos tipos de auloi empleados en la música popular eran considerados vulgares, por tradición que remonta hasta Pitágoras, según Arístides Quintiliano:

«Pitágoras, dicen, aconsejó a sus discípulos que cuando oyeran el aulós limpiasen su oído, por estar contaminado por el viento, y que por medio de la lira purificaran los impulsos irracionales del alma con mélē favorables, pues mientras el aulós atiende a lo que preside la parte inferior del alma, la lira es grata y querida a lo que se ocupa de la naturaleza racional.»[637] Sin embargo, algunos de esos discípulos, como Filolao, Arquitas y Eufranor, practicaban el arte del aulós e incluso los dos últimos escribieron tratados sobre él.[638] Marrou se basa en las pinturas de vasos del siglo V para afirmar que los jóvenes atenienses de la época aprendían tanto la lira como el

aulós.[639] Este instrumento cayó luego en descrédito en Atenas: el noble Alcibiades se negó a aprenderlo porque deformaba el rostro, creencia que respondía a un mito tradicional. Pero conservó su prestigio en otros lugares de la Hélade, como en Beocia, donde era considerado instrumento nacional. Platón condena el uso de auloi por su carácter «panarmónico» y defiende la superioridad de la cítara, salvo cuando los citaristas imitan la música de aquellos.[640] Aristóteles descarta en Política la conveniencia de emplear en la educación de los jóvenes cualquier instrumento profesional, la cítara incluso, pero especialmente el aulós, porque tiene una influencia más excitante que moralizante e impide el uso de la palabra mientras se toca. Hace referencia al mito según el cual Atenea, tras inventar el aulós, lo rechazó airada porque afeaba el rostro, aunque el Estagirita piensa que tal rechazo obedece más bien al hecho de que «no enriquece en nada la inteligencia» que es atributo de la diosa.[641] En los Problemas, se afirma, sin embargo, que el son del aulós es más agradable que el de la lira y se mezcla mejor con la voz, «pues ambos son el resultado de un soplo».[642] En cualquier caso, a lo largo de toda la Antigüedad, la citarodia –canto acompañado con la lira por el propio cantor– mantuvo cierta preeminencia sobre la aulodia, dúo de cantor y auleta acompañante.[643]

Pese a todas las reservas de los ilustrados atenienses, los auloi generaron modos musicales que condicionaron la afinación de las cuerdas de la lira, como indican el testimonio de Aristóxeno acerca del frigio Olympos y las reiteradas invectivas de Platón contra los nuevos músicos. Su introducción en Grecia parece ser relativamente tardía, pues no hay referencias anteriores al siglo VIII. Se supone que provienen de las costas del Mediterráneo oriental.[644] En base al estudio de los restos arqueológicos, los expertos discuten si las distancias entre los agujeros en el cuerpo del aulós responden a los intervalos armónicos. En algunos de ellos parece que el intervalo de cuarta está implícito en esas distancias y es frecuente también la sucesión de intervalos de 3/4 de tono en alternancia con el tono completo, lo cual, si bien no coincide con las divisiones del tetracordio en la lira, indica cierta pertinencia de la subdivisión en cuartos de tono.[645] Pero en la afinación de este tipo de instrumentos cuentan otras variables, como la longitud de los diversos cilindros ensamblados, el diámetro de los agujeros, que podía ser aumentado

o tapado parcialmente con un dedo para ajustar el tono, el papel de las lengüetas o de las boquillas, la saturación del soplo que se empleaba para producir armónicos, etc. La técnica del aulós conlleva múltiples factores irracionales cuya resolución depende exclusivamente de la habilidad de los músicos.

Aristóxeno critica con aspereza a quienes pretenden teorizar a partir de los instrumentos, especialmente del aulós: «nada en los instrumentos origina la forma de ser ni el orden de la melodía armonizada. En efecto, no porque el aulós tenga orificios, cavidades y demás cosas de ese tipo, ni porque haya una técnica de las manos y de otras partes con las que se puede subir o bajar, son consonantes la cuarta, la quinta o la octava, ni tienen los demás intervalos el tamaño adecuado; pese a todas esas técnicas, los auletas no dejan de confundir, las más de las veces, el orden de la armonización, por mucho que separen y junten los tubos, suban y bajen mediante el soplo y empleen otros recursos. [...] los auloi son cambiantes y nunca iguales [...] son los más inseguros de los instrumentos por su método de fabricación, por su manejo y por su propia naturaleza».[646] El teórico tarentino hace gala de un conocimiento preciso del instrumento, de sus técnicas de interpretación y de sus limitaciones en relación con las proporciones consonantes, que la ciencia armónica debe considerar como una realidad independiente de ellos. West completa estas apreciaciones con una consideración de carácter más general: los etnomusicólogos detectan en los aerófonos de muy diversos lugares del mundo la tendencia a espaciar los agujeros según un principio de equidistancia y no según un cálculo gobernado por las proporciones armónicas.[647] El instrumento proporciona una aproximación al tono que debe ser completada por la habilidad del músico. Igual que los conductos del aulós, las cuerdas de la lira carecen de afinación hasta que alguien las tensa, sigue arguyendo Aristóxeno: «No hace falta decir, pues es evidente, que ningún instrumento se armoniza a sí mismo, sino que de eso es responsable la percepción.» Tendremos que ahondar, no obstante, en la significación de esta evidencia.

Aunque Aristóxeno descarta la idea de que la armonía pueda residir en los instrumentos, el pasaje citado induce a considerar la realidad física de la música producida por la vibrante columna de aire del

aulós, que no es visible ni de manejo tan directo como las cuerdas de la lira. Las funciones de los orificios que permiten acortar o alargar su longitud, de las lengüetas, de las boquillas y de otros mecanismos añadidos con el paso del tiempo son variables sujetas a manipulación (kheirourgía), pero detrás de esa complejidad difícil de regular, que solamente resuelve, de manera más o menos efectiva, la práctica intuitiva del auleta, hay una condición más determinante todavía, apuntada ya, como hemos visto, por Aristóteles: los instrumentos aerófonos ocupan la boca e impiden articular palabra. Al comentario del Estagirita en Política hay que añadir, de nuevo, la observación contenida en los Problemas peripatéticos: los auloi prolongan y modulan el mismo soplo, la misma materia prima de la voz. Nuestro órgano de fonación es sin duda un instrumento más complejo: tiene algo de aerófono, algo de cordófono, algo de idiófono y funciona, además, como sintetizador de la señal acústica capaz de producir muchos timbres. Eso le permitía a Aristófanes hacer reír a los espectadores con imitaciones vocales de los instrumentos, reproducir también con una onomatopeya el son hiriente e insistente del aulós: «my myy, my myy...».[648] La bilabial nasal sonora mimetiza el cierre de los labios sobre la boquilla, una vocal semicerrada sugiere el timbre de la vibrante columna de aire, las sílabas breves y largas alternan en metro yámbico. Las burlas de Aristófanes tienen siempre un carácter que entrevera lo pueril con lo enigmático: degradan ciertos usos en favor de otros, cuyo valor resulta del todo obvio, pero al mismo tiempo revelan indirectamente algo que permanece medio oculto acerca de unos y otros. Se atienen a una divergencia aparente que no impide cierta concordancia misteriosa: el rango eminente de la voz porta consigo la adherencia fantasmal de lo infrahumano.

Los aerófonos modulan el aire que entra en el cuerpo con la respiración y retorna al medio circundante a través del tubo del instrumento. La armonía se produce en ese circuito sin interrumpir la continuidad de la corriente de aire. Ningún otro instrumento musical introduce en el cuerpo de manera tan directa la inquietud de los «espíritus», salvo la voz. También las cuerdas de la lira provienen del entorno natural, de la entraña animal o de la fibra vegetal, pero son cortadas en la longitud requerida, montadas separadamente sobre el armazón, tensadas hasta que alcanzan los

intervalos armónicos. Estos quedan fijados a la estructura sólida del instrumento de forma precaria e inestable, pero reproducible con una leve manipulación que los devuelve a la regularidad de las consonancias, las cuales, gracias a la longitud mensurable de las cuerdas, pueden ser concebidas como marco de referencia estable. El margen de irracionalidad en la afinación de la lira se ve reducido al mínimo perceptible, la armonía depende de la acción de las manos que fragmentan el continuo sonoro estableciendo proporciones reguladas en cooperación con el oído, manteniendo la distancia adecuada en relación con el cuerpo del citaredo, que se sitúa en posición favorable respecto al coro, disponiendo la escena para la voz, que queda libre para entonar el canto. Los auloi, en cambio, hacen intervenir la boca –el soplo vital–, a la vez que las manos y el oído, sobre el instrumento mismo, sin que medie otra distancia regulable entre el cuerpo del músico y el aire circundante, sin dejar lugar para la voz del intérprete, de modo que el cuerpo del músico y el cuerpo del instrumento se funden en un mismo circuito sonoro ajeno al verbo antes de que el coro inicie el canto. Si alguna inteligencia interviene en la producción del sonido musical por este medio, el verbo difícilmente puede reclamarla como dominio exclusivo, salvo por el hecho de que la voz humana es también un instrumento aerófono. Sin embargo, la experiencia conjunta del mélos (lenguaje, armonía y ritmo), aprendida por medio del habla instructora, del canto y de la danza, es condición previa para la fabricación y el uso del instrumento, salvo que imaginemos la escena idílica del fauno que se lleva a los labios un fragmento de caña para imitar el sonido del viento. El auleta no puede hablar mientras toca, pero eso no le impide pensar. Concentra toda su experiencia previa de la sonoridad –de la música y del lenguaje– en el acto de soplar el aulós. Su habilidad técnica no es solamente manual –aunque esta no represente poca cosa–, pues comporta un aprendizaje de la armonía y del ritmo, así como del ámbito de significación de las palabras memorables. Cede, no obstante, la palabra a la boquilla, a la lengüeta y al cuerpo del instrumento. Sus manos vienen a modular esa cesión del soplo vital que podríamos considerar como un acto de regresión, si no fuera porque el auleta piensa mientras contempla a los danzantes, busca en sus rostros y en sus posturas reguladas por tradición (sēmeia) indicios de que su habilidad para reproducir la armonía y el ritmo alcanza a vencer la limitación material, la estrechez de las frágiles cañas. La condición

accidental del instrumento no le impide establecer la corriente continua entre su respiración y el entorno físico inmediato y dar testimonio de pertenencia al ámbito ciudadano. Gracias al aulós, la comunidad de ideas y emociones es sentida como mímēsis del continuo sonoro, que es una manifestación de la phýsis. La materialización de la armonía por medios tan precarios como los que denuncia Aristóxeno suplanta no obstante a la palabra regia en ciertos cometidos. Los auloi exigen una comprensión intuitiva de los fenómenos armónicos y de la propia voz que no pasa por la racionalización que las cuerdas de la lira hacen posible. Los cordófonos encarnan el orden del sistema musical panheleno, pero los aerófonos proporcionan una experiencia directa de la conexión del pensamiento con la naturaleza.

¿No tiene algo que ver esa materialización precaria pero eficiente de la armonía con la «ilusión trascendental» –si se nos permite introducir algo extemporáneamente la terminología kantiana– que el ámbito de significación de las palabras conlleva? ¿No dice Kant que la libertad del hombre «armoniza perfectamente» con los principios trascendentales de la razón pura?[649] ¿Resulta concebible un horizonte donde confluyan la significación y la experiencia musical, que trascienda tanto el lenguaje como las leyes de la armonía? ¿Es comparable la libertad de la razón para asumir creencias improbables –como la inmortalidad de alma o la existencia de un Ser Divino– con la habilidad intuitiva de un auleta? ¿Es admisible la pretensión de los pensadores atenienses de reducir a irracionalidad la música del aulós, o más bien debemos admitir que en la técnica de construcción del instrumento y en la habilidad del auleta para alcanzar el tono se condensan muchas «razones», que la razón propiamente dicha opera sobre un fundamento natural irreductible, en el que la voz participa antes que nada por su condición sonora, aunque aspire a dar a sus significados supremos la estabilidad de las formas geométricas? En la manufactura del instrumento variable por excelencia intervenían también algunas reglas: una selección de las cañas, un reparto de funciones entre sus secciones más secas o más verdes para ensamblar un mismo par de auloi,[650] aparte de la distancia entre los agujeros, su tamaño, etc. Resulta evidente que esas reglas de construcción, como las técnicas de interpretación, inicialmente dependen más de la intuición que de una razón expresable como regla genérica. Los diversos géneros de

armonía, las escalas propias de los distintos modos, se obtenían con diversos auloi adaptados a un uso u otro, porque un solo instrumento no alcanzaba a reproducirlos con exactitud.[651] El control de la proporción armónica, en suma, exigía en los auloi una multiplicidad de artificios.

Como consecuencia de todo ello, la preocupación por el ēthos, por el carácter moral de los géneros y de los modos armónicos, tan generalizada entre los griegos, aparece especialmente vinculada al uso de los auloi, capaces de producir una amplia gama de emociones en situaciones tan distintas como el campo de batalla y la celebración dionisiaca. Tras el mito que narra el desdén iracundo de la diosa epónima de Atenas, se encuentra el fantasma de la irracionalidad propia del aulós primitivo. La excusa de la deformación del rostro debía de reducirse a una broma de buen tono entre los participantes en los banquetes. Los auletas se servían de una cinta llamada phorbeiá para sujetarse los carrillos, quizá menos por evitar la deformación del rostro que para aumentar la resistencia de la cavidad bucal y con ello la potencia del sonido del instrumento, el cual podía acompañar a coros de cincuenta personas y competir con la suma de sus decibelios.[652] Resulta razonable pensar que la distinta valoración moral y social de la lira y del aulós halló fundamento en la naturaleza intrínseca de ambos instrumentos. La inquietante influencia de los auloi, no solo en los modos más populares –como el modo frigio en que se interpretaban los ditirambos dionisiacos–, sino en la afinación misma de la lira y en los géneros de armonía que sirvieron para configurar el sistema musical de los griegos incita a considerar que ambos instrumentos representan la tensión irreductible entre una modalidad del lógos entendido en sentido amplio (como voz de un ser animado) y otra que lo interpreta como razón en sentido estricto, que la traducción latina por ratio hará depender definitivamente de una operación de cálculo. Desde el punto de vista de la práctica musical, atendiendo a la tipología de sus instrumentos, el pensamiento griego se perfila como interacción entre las potencias o facultades que modulan el continuo de la phýsis y las artes que lo fragmentan; de esa interacción deriva tanto el intento de racionalizar el continuo como la tendencia a divinizar el cálculo.[653]

La preponderancia de uno u otro instrumento puede ser datada con

cierta aproximación. Desde el siglo VII están atestiguados los certámenes de citaredos provenientes de toda la Hélade, como el festival Pítico que se celebraba en Delfos.[654] En torno a 586, cobró especial importancia en dicho festival la intervención de los auletas. Siguiendo su ejemplo, los citaristas comenzaron entonces a explorar las posibilidades de su instrumento independientemente del canto.[655] Hacia finales del siglo V, con la «nueva música» se incrementó el interés por el virtuosismo en los certámenes. La música instrumental, en particular de los auletas, alcanzó entonces su apogeo.[656] Las transformaciones acaecidas desde las antiguas prácticas corales y monódicas, en las que la melodía y el ritmo se ajustaban a las palabras del canto, hasta el culto del virtuosismo instrumental que se extendió por toda Grecia en los periodos clásico y alejandrino, están relacionadas con la difusión del uso de la escritura, gracias a la cual la música dejó de ser el soporte indispensable para la conservación y la transmisión de las tradiciones. Las artes sonoras independizaron entonces sus funciones, diversas profesiones especializadas se repartieron la escena pública. A esas alturas, sin embargo, las técnicas de la lira y del aulós habían tenido tiempo para dejar su impronta decisiva en las estructuras mismas del verso.

Las cuestiones de organología en la Grecia antigua se presentan sometidas a una selección valorativa –regida por el prestigio eminente de la palabra–, que da origen a las debatidas teorías acerca del valor ético de las armonías y de los ritmos. Hoy se hace necesaria una reflexión acerca de las técnicas del uso y de la construcción de los instrumentos musicales libre de prejuicios éticos o étnicos, atenta a las razones de orden a la vez práctico y teórico que el ser humano pone en juego con ellas. El control paulatino de las técnicas de reproducción del sonido musical implica una acumulación hereditaria de saberes técnicos refinados, comporta una comprensión intuitiva de las leyes de la naturaleza que se prestan a la regularidad, de los fenómenos que el ser humano percibe como efecto de la acción conjunta de materiales más o menos primarios o elaborados, provenientes de los tres reinos naturales. El fenómeno musical va, por un lado, más allá de las materias primas que lo producen, aunque, por otro, queda apegado a su condición. El oyente almacena en su memoria la melodía como una forma hasta cierto punto independiente de su fuente de

emisión. Comparte con el intérprete una noción vaga de los esquemas de la armonía y del ritmo, en conexión con los órganos de la audición y de la fonación. La experiencia del intérprete completa la del oyente con el conocimiento directo de las técnicas que convierten dichos esquemas en el resultado de operaciones concretas, vocales o instrumentales. El efecto general de la armonía es percibido por el oyente y por el intérprete, pero la experiencia del intérprete hunde sus raíces en el misterio de las variaciones tímbricas que a su vez comparte con el fabricante de instrumentos. La madera, la caña o el hueso, el pellejo, la tripa o el lino, el metal que sirve de refuerzo o mejora la manipulación, dejan su huella invisible en los armónicos que configuran el timbre de un instrumento. En realidad, el principio de selección valorativa del ēthos actúa desde la base misma de los procesos de producción del sonido musical, sostenido por innumerables generaciones de artesanos a lo largo de milenios, en paralelo con la evolución de las lenguas.

El instrumento musical congrega a la ciudadanía, reconstruye periódicamente el espacio público en el que se produce la consonancia de los cuerpos inertes y de los seres animados, la conjunción de lo natural y de lo cultural, dando lugar a que se renueve la presencia de los antepasados en el rito colectivo, a que se manifieste el sentido más hondo de las palabras. Preserva en sus cavidades, en sus formas cuidadosamente ajustadas, el trabajo paciente de muchos desaparecidos, de forma comparable al modo en que se preserva el sonido y el sentido de las palabras, pero lo hace de forma callada, en una suerte de silencio sagrado, hasta que el intérprete le presta sus manos y su aliento para despertar un coro de voces anónimas fundidas en su sonoridad singular. Su tarea es dar salida a los espíritus adheridos a su disposición material, amplificar las vibraciones eufónicas en el entorno, hacer que el espacio público se vuelva perceptible, consciente de sí mismo, y se transforme en instrumento que debe reproducir la armonía en una escala superior. Las palabras, por su parte, se apoderan del sentido de lo supremo, se resisten a poner en evidencia el valor cognitivo de las humildes técnicas manuales que hacen posible la experiencia musical. Pero hay un considerable grado de abstracción, una máthesis latente en los instrumentos perfeccionados durante siglos, entre los cuales es preciso contar con la voz y con los miembros del

cuerpo en movimiento. Una masa compleja de pensamientos, de ideas potenciales, de formas acostumbradas a alternar entre lo común y lo selecto, yace en la determinación más primitiva del grupo humano de pisar rítmicamente el suelo, en la enseñanza de las palabras por medio del canto acompasado con palmadas, en la longitud de la caña elegida para fabricar el aulós, en la distancia precisa entre sus agujeros, en la relación de la intensidad del soplo con el movimiento alterno de los dedos, en el apoyo de las cuerdas de la lira sobre el puente, en la tensión de cada cuerda hasta que entra en proporción armónica con las otras, en la práctica de pulsar con suavidad el lugar de la cuerda en que se produce un armónico secundario, en la forma conveniente para equilibrar la resonancia y el tamaño del instrumento. El lenguaje opera en un medio sonoro condicionado por estas prácticas milenarias. La escritura alfabética añade una técnica visual a la complejidad del medio al que pretende sustraerse.

El pasaje citado de Aristóxeno de Tarento es el primer testimonio de un filósofo que reconoce en la organología algo que merece reflexión. Se sabe que –al igual que hicieron los pitagóricos– escribió tratados que se han perdido sobre los instrumentos, en particular sobre los auloi, cuyas limitaciones para servir de base a la teoría parece conocer por experiencia propia. Ante los oyentes de sus lecciones, se envanece enumerando los aspectos de la teoría musical mal interpretados por sus predecesores y por sus contemporáneos: los pitagóricos que redujeron la armonía a magnitudes conmensurables; los harmonikoí que especulan con los intervalos por medio de diagramas útiles para la enseñanza, pero que, lejos de explicar la naturaleza propia del sonido consonante, lo someten a la lógica de la representación visual. Aristóxeno centra su atención en el orden de la melodía armonizada (mélos hērmosménōn) como fenómeno físico que, en el ámbito de la percepción sonora, pone en juego relaciones cuya comprensión exige cierto grado de abstracción y obliga a concebir una zona de vecindad entre las formas inteligibles y la materialidad de los cuerpos. La melodía armonizada se sostiene sobre estructuras recurrentes que no tienen existencia separada de la experiencia sensible, aunque tampoco se confunden con la ejecución musical. Las consonancias que estudiaron los pitagóricos se distinguen de las condiciones físicas de la lira o del aulós, sirven de marco de

referencia estable para las variaciones de la melodía y permanecen como impresión que puede ser reproducida por instrumentos distintos, regulada por el músico, mesurada por el teórico hasta cierto punto, pero no pueden alejarse mucho del terreno de la producción efectiva y del umbral de la percepción del sonido. Pese a su negativa a considerar los instrumentos como garantes de la armonía, Aristóxeno completa la definición platónica del mélos incluyendo por primera vez la disciplina que los estudia dentro de un concepto a la vez más especializado y más amplio de mousikḗ: «la ciencia armónica es parte de lo que compete al músico, al igual que la rítmica, la métrica y la orgánica».[657] Platón consideraba el mélos como canto que incluye la armonía y el ritmo bajo la dirección de la palabra. Aristóxeno lo entiende como «melodía», aspecto particular de la armonía que puede ser vocal o instrumental y forma parte de las competencias del músico, en relación de igualdad con la palabra –de la que solo tiene en cuenta el valor métrico–, con el ritmo y también con los diversos órgana. En la tradición intelectual que va desde los pitagóricos hasta el Liceo, esa relación de igualdad de la armonía con los demás aspectos de la música representa una desviación significativa y tal vez un avance inaudito, del que aún no se han explicitado las consecuencias.[658]

El análisis de la longitud y de la vibración de las cuerdas proporcionó a los pitagóricos los lógoi o razones numéricas de la octava, algunos de ellos se ocuparon de los instrumentos musicales en tratados que también se han perdido, pero su interés estaba orientado a mostrar que las estructuras matemáticas subyacen en la naturaleza de todos los seres. La armonía musical era una manifestación particularmente reveladora en este sentido, hasta el punto de que se convirtió en modelo para explicar tanto los giros planetarios como el ordenamiento de la pólis y de las potencias del alma, según la tradición que va desde los pitagóricos hasta Platón. El historiador de las matemáticas Árpád Szabó afirma que el hecho de que las consonancias de la octava se pudieran expresar por medio de relaciones numéricas simples, analizadas con ayuda del monocordio marcado como una regla de doce divisiones, llamado kanṓn, determinó el carácter de la teoría pitagórica y tuvo un influjo decisivo en el desarrollo de las matemáticas posteriores.[659] La geometría euclídea derivó sus principios, según muestra Szabó, del estudio de las proporciones sobre el kanṓn. El vínculo entre las

observaciones astronómicas y la geometría se estableció por medio de otra herramienta simple: el gnṓmōn que, a partir del cálculo de distancias y alturas relacionadas con las variaciones en el movimiento del sol a lo largo del año, hizo posible la medición de la esfera terrestre y dio lugar al cálculo de ángulos, arcos y cuerdas.[660] Astronomía, geometría, música y aritmética –las cuatro disciplinas reunidas posteriormente bajo el nombre de quadrivium– permanecen ancladas, por un lado, a sus respectivos usos técnicos, mientras por otro generan un espacio compartido de abstracciones matemáticas. Revelan proporciones cuyo conocimiento llevará a los pitagóricos a sostener que todo en la naturaleza es número y permitirá a Platón confirmar la conexión entre la astronomía y la armonía musical: «Parece en verdad –respondí– que así como los ojos han sido hechos para la astronomía, los oídos lo fueron para el movimiento armónico, y que estas ciencias son como hermanas, al decir de los pitagóricos y de nosotros mismos, Glaucón, que lo admitimos con ellos.»[661] Las proporciones del sonido musical dieron fundamento e impulso a la concepción matemática del cosmos, que en su desarrollo dejó atrás el rastro borroso de su procedencia. El papel central de la música en las costumbres ciudadanas la condujo a convertirse en paradigma del orden que debe ser observado en la pólis, en correspondencia con los giros de los planetas. Por último, la teoría ética de las harmoníai introdujo en el alma las cuestiones musicales.

Grecia convirtió la armonía en modelo universal: cósmico, político y psíquico a un tiempo, pero dejó de prestar atención a las verdades que subyacen en su condición sonora. La razón de esta sublimación de la armonía radica en la voluntad de hacerla servir para justificar una jerarquía que supuestamente responde al orden natural de las cosas: Aristóteles preserva todavía el influjo de la tradición pitagórica, cuando atribuye a la armonía «una suerte de autoridad», «la dualidad de lo que ordena y de lo que es ordenado», según una «ley universal de la naturaleza».[662]

La armonía se alza como paradigma de función rectora, en tanto que los instrumentos musicales se limitan a cumplir funciones de artesana servidumbre. Esta sumisión de la organología, vehículo

indispensable en la transmisión del arte de las Musas cuyo valor es reconocido por el mito, se produce a lo largo del mismo proceso de constitución del lógos que conlleva el desdén por las cuestiones rítmicas, la ilusión normativa de los metricistas o la supremacía de las letras, y se revela como ejemplo idóneo para sustentar las pretensiones de la filosofía. En los diálogos de Platón, Sócrates se sirve a menudo de la comparación entre la dialéctica que indaga en pos de una verdad permanente y el arte de tocar el aulós o la lira; la técnica del constructor de instrumentos se ve relegada a cumplir un papel irrelevante, equiparada a las técnicas del discurso de los sofistas, incapaces de elevar el alma hacia el conocimiento superior.[663] El ejemplo musical no le sirve a Sócrates sino de pasada, como analogía para establecer la jerarquía del saber. No toma de él sino la imagen del buen uso del instrumento, que por otra parte merece ser denostado cuando el arte espectacular del nuevo músico da la espalda al venerable mélos de los antiguos. Con ello, Sócrates y Platón renuncian a extraer alguna enseñanza de los materiales de la producción del sonido, de la interpretación musical que les sirve de ejemplo y de sus relaciones con la voz. La célebre distinción platónica entre la producción (poíēsis) y el uso (khrēsis) expresa la relación de sometimiento entre el que sirve y el que manda. A ella se atiene Aristóteles de nuevo cuando utiliza el ejemplo de los órgana para explicar la diferencia entre la potencia y el acto: una lira bien afinada está en potencia de producir sonidos musicales, pero no puede servir al fin para el que ha sido construida, si el músico no despierta su ser inanimado.[664] La superioridad de la armonía se atribuye al ser pensante en el momento de tomar el instrumento, idealmente aislado como Aquiles cuando se entretiene en su tienda cantando las hazañas de los antepasados, dando la espalda a los horrores del combate. El ser inanimado de la lira o del aulós condensa, sin embargo, su potencial sonoro al cabo de innumerables ajustes meditados y cumplidos por obra de una larga serie de artesanos anónimos y no de un sujeto idealmente aislado. De modo que el ejemplo musical, caro a los pensadores atenienses, sugiere la necesidad de una reinterpretación no teleológica de las relaciones entre potencia y acto, porque la potencia del instrumento es otra forma de ser en acto y proporciona al músico su potencial para actualizar las harmoníai.

Es preciso por tanto leer con cautela los ejemplos musicales de

Platón y de Aristóteles. Debió de ser cosa habitual entre los ciudadanos mejor educados, que recibían enseñanza musical, suponer que la técnica del auleta o del citarista es superior a la del artesano que fabrica los instrumentos, valoración admisible para todo el que frecuentase los espectáculos públicos. En realidad se trata de dos saberes distintos y la música se sirve de ambos. El primero es superior, ciertamente, en punto a la ejecución ante un auditorio expectante en el teatro, ebrio al final del banquete, pero si aceptamos establecer jerarquías entre las artes corremos el riesgo de vernos llevados a una discusión sin fin, pues el instrumentista carece de la inteligencia del poeta, como el poeta de la del matemático, ambos de la del filósofo, este de la del gobernante, etc. Si la filosofía aspira a ser, como reclama Platón en Eutidemo, la ciencia regia «que reúna a la vez el don de producir y el de saber utilizar lo que produce»,[665] debiera tomarse tan en serio la armonía sublime como la humilde hechura de los instrumentos que contribuyen a producirla. Aunque por un lado defiende la necesidad del conocimiento superior, por otro se acoge al criterio que establece la supremacía de los valores más comunes. En el mismo Eutidemo,[666] se expone el encadenamiento de términos que explican el significado de «buen uso»: además de khrēsis («uso», «empleo», «utilidad»), de la misma raíz que khrēma («asunto», «negocio», «riqueza», «dinero») y que el adjetivo khrēstós («útil», «bueno», «excelente», «exitoso»), Platón utiliza el término ōphelos, que es «auxilio», «provecho», «ganancia» y «botín de guerra». Ambos términos recorren el campo de la prāxis («negocio», «acción», «empresa» u «obra») destacando lo que resulta provechoso. Prāgma, que puede referirse a un asunto ora conveniente ora molesto, comprende el sentido particular de «riqueza» o valor «práctico» por excelencia. El plural tá prágmata significa el poder, el gobierno, la hegemonía. De modo que el «buen uso» (orphōs khrēsthai) que rige la prāxis está esencialmente orientado hacia el interés crematístico y las relaciones de dominio. Su aplicación a las prácticas musicales conlleva un oscurecimiento de la especificidad de las mismas. El papel rector de la armonía o la superioridad del que sabe tocar un instrumento sobre el que lo fabrica sirven de analogía para asentar las pretensiones de la filosofía porque se trata de ejemplos que todo el mundo comprende. Pero al tomarlos por modelo de su propia pretensión, la dialéctica conduce indefectiblemente a la situación embarazosa (aporía) de

tener que preguntarse si el principio que gobierna se engendra a sí mismo o es producto de otra cosa, y si produce algo realmente o carece de verdadera utilidad en última instancia. De modo que el discurso incurre en circularidad por intervención de un factor externo que o bien lo armoniza idealmente, o bien lo fuerza con violencia, y, por un motivo u otro, resulta comparable a un laberinto que nos devuelve al punto de partida cada vez que creíamos estar llegando a la salida, tal como lamenta Sócrates: «cual si hubiéramos caído en un laberinto, en el momento en que ya pensábamos alcanzar el término, nos encontramos, por así decir, vueltos de nuevo al comienzo de nuestra búsqueda».[667] El embarazo que provoca el cuestionar si el saber del basileús produce algo es comparable con el que Sócrates hace sufrir al maestro de cítara, en presencia de sus jóvenes alumnos, a causa de su impericia musical.[668] La aporía afecta en un caso a la producción, en otro al uso. Platón juega a su antojo con el embarazo de Sócrates, con la distinción entre la producción y el uso, se reserva la facultad de forzar el discurso de forma regia, aunque desconfía de las mismas técnicas discursivas que emplea. Con todo, es preciso matizar que su argumentación no se reduce simplemente al principio de autoridad o al interés del más fuerte, como queda patente al comienzo de la República, en la discusión que Sócrates sostiene con el violento Trasímaco acerca de la justicia. Pero su ejemplo musical favorito introduce una argucia dramática, sublima una apariencia del Bien o de lo Bello sirviéndose de las ambigüedades del lenguaje. El buen uso del instrumento musical no se reduce a las reglas generales de la armonía, que pueden ser compartidas con un oyente más o menos instruido, sino que se distingue por los conocimientos prácticos y por la percepción de cualidades que el intérprete comparte con otros miembros de su gremio y también con el fabricante de instrumentos. La concepción del Bien supremo por analogía con el buen uso del instrumento provoca la confusión del saber particular del intérprete con la condición del oyente en general, toma por principio formal activo lo que en realidad es pasivo desde el punto de vista de la práctica: lo que gobierna de este modo no es el uso del que sabe tocar el instrumento, sino el criterio más común que aspira a convertirse en norma, aun a costa de limitar el alcance de lo que se entiende por música. Del ejemplo musical que cualquier ciudadano es capaz de comprender, el filósofo tomará finalmente una parte, la armonía, para convertirla

en paradigma de la razón que ordena el Mundo. El modo de producción propio del filósofo consiste en ese doble movimiento que primero establece el sentido común como fundamento para luego extraer de él la parte racional, que responde al orden de los números.

La sublimación de la armonía como modelo universal encubre la singularidad de las artes capaces de producirla, en favor de una técnica del discurso eminentemente capciosa, que de manera paradójica reproduce más bien el conflicto, las relaciones de dominación, junto con la circularidad lógica en que necesariamente incurre cuando separa sus funciones del conjunto de las artes sonoras, en busca de un principio de razón que funcione como axioma de aceptación forzosa. El lógos por sí solo no asegura el establecimiento de ese principio de autoridad que solamente logra imponer ensalzando una parte selecta (harmonía) de la parte previamente segregada (mousikḗ tékhnē) por el verbo eminente. Los intercambios entre la parte y el todo parecen conducir de esta suerte a una partición interminable y a la minucia hermenéutica. Las prácticas relegadas por la evolución del lógos –el entusiasmo poético-musical, el ritmo, la hechura del instrumento– van formando entretanto un trasfondo inconsciente donde se abisma la clave que pudiera revelar su propia razón interna. Que el uso del instrumento musical alcance a ser bueno conforme a las reglas de la armonía, que una idea del Bien se alce, incluso, finalmente, por encima de todas las artes como objeto del saber supremo, no explica el hecho de que una parte de la experiencia productora –o poética– haya de permanecer en lo oscuro. La sumisión del poeta y del músico, el desdén por el ritmo o por la hechura del instrumento, responden a una voluntad de dominio que se impone a la filosofía como factor externo, ya sea de orden político o religioso, y que desemboca más pronto o más tarde en un retorno al mito. En cualquier caso, el recurso reiterado de los filósofos atenienses al ejemplo de los instrumentos musicales confirma un hecho determinante para la evolución del pensamiento occidental: la música cumple en la Grecia antigua una curiosa función de vehículo a un tiempo indispensable y desdeñado por el verbo, cuando no es sublimada por la mística del número. Los tratados de Aristóxeno de Tarento representan una notable excepción a esa tendencia.

PERCEPCIÓN DE LAS CONSONANCIAS

En sintonía con el talante de la escuela aristotélica a la que pertenece, Aristóxeno devuelve la proporción armónica al terreno de la experiencia sensible, aunque sin degradar el valor de modelo cognitivo que tenía para los pitagóricos. Con respecto a la condición material de los instrumentos se mantiene en la misma actitud aristocrática que sus predecesores, pero su atención se orienta hacia la percepción del sonido musical, que condiciona también su producción: «... todos los instrumentos participan, en la medida de sus posibilidades, de la admirable ordenación general de la naturaleza de la armonía, presididos por la percepción, a la que remiten esta y las demás cosas relacionadas con la música».[669] La nueva teoría musical rechaza quedar sujeta a la hechura inestable del instrumento, pero también la pretensión de que una forma inteligible, producto de la medición y del cálculo, pueda sustituir a la percepción directa de los fenómenos (aísthesis tōn phainómenōn): «el discernimiento de las magnitudes mismas no forma parte de la comprensión global».[670] El conocimiento de las leyes que operan en la música tiene su principio o fundamento (arkhḗ) en la percepción, a través de la cual se puede llegar a determinar sus elementos (stoikheīa) con ayuda del intelecto. La percepción proporciona la comprensión sintética de los fenómenos que el intelecto luego analiza. Aristóxeno parece adherirse así a la metodología que Aristóteles propone para toda investigación científica: ir desde la experiencia sensible a la generalidad y del procedimiento inductivo pasar, en cuanto sea posible, a la seguridad de las deducciones.[671] Pero la naturaleza de la melodía armonizada impone ciertas condiciones particulares al proceder discursivo.

En primer lugar, su condición sonora: el intelecto debe atenerse a la percepción del sonido y no a cálculos numéricos o a figuras visibles, ya sean diagramas o notación musical. La armonía depende del oído que la percibe, pero el oído se educa con ayuda de la voz y de los instrumentos, venciendo su resistencia material hasta obtener de ellos una sonoridad eufónica de proporciones reconocibles. Si solo se pudiera hacer ciencia de lo que permanece invariable, el

propósito de convertir la teoría musical en ciencia resultaría espurio, pero la naturaleza del sonido musical proporciona al oído principios regulares y elementos discernibles en un orden que resulta tanto más «admirable» (thaumastós) cuanto inseparable de su dinamismo. Aristóxeno contempla en la armonía un orden natural e inteligible, preserva un halo de pitagorismo o de platonismo adherido a su condición de alumno del Liceo, pero el objeto de su theōría es invisible y sus formas son cambiantes. Condensa dos siglos de herencia filosófica para aplicarla por vez primera a un campo de estudio que la filosofía solo había considerado hasta entonces de manera tangencial. Es un pensador peripatético, aunque su objeto de estudio particular es una práctica que no se deja reducir a una lógica gobernada por el principio de no contradicción.

Sin confiar en el análisis practicado por los pitagóricos, que «realizaban los razonamientos más extraños y contrarios a la evidencia sensible, inventando explicaciones racionales y afirmando que existen ciertas proporciones numéricas y velocidades relativas en las que surgen el agudo y el grave», Aristóxeno declara repetidas veces que solo se va a ocupar de «lo que compete al músico», del movimiento de la voz «determinado por la naturaleza» y que reclama explicación «conforme a la apariencia sensible».[672] Se aparta pues del camino marcado por el noble Arquitas, siete veces basileús electo de su ciudad natal, de los números de la armonía y de la incipiente física del sonido, cuyo interés no reconoce. Al proclamar sin modestia alguna el carácter innovador de su teoría, Aristóxeno parece atraído, sin embargo, por un objetivo intelectual especialmente valioso. La música que por tradición ocupa un lugar central en la educación ciudadana, en el terreno especulativo no ha servido hasta entonces sino para reforzar los derechos de otras disciplinas: matemáticas, astronomía, física o ciencias del lenguaje. El propio Aristóteles, un gigante del pensamiento capaz de ampliar el alcance de la filosofía a todos los campos del saber, en relación con la música no dejó escritas sino unas pocas anotaciones.[673]

En su Política Aristóteles admite que la música es «el noble pasatiempo de los hombres libres» y que el placer que proporciona es un fin en sí mismo, distinto al que procuran los productos de otras artes.[674] Pero expresó sus dudas acerca de si debe ser

considerada como cosa seria, ya que a menudo se asocia con las bromas y con la embriaguez.[675] Descartó la conveniencia de la dedicación profesional a la interpretación, que resulta envilecedora por estar orientada al placer de otros, así como el virtuosismo y los instrumentos que se le asocian, en particular el aulós, que impide el uso de la palabra.[676] Pese a tales objeciones, guiadas por su concepción jerárquica de las relaciones entre el uso y la producción, la educación musical de los jóvenes le parecía recomendable, al menos hasta la edad adulta, en la que es preferible dejar de practicar y dedicarse a disfrutar de las obras bellas, gracias a lo aprendido durante la juventud.[677] Movido por su interés pedagógico, retomó la teoría que antes sostuvieron Damón, Sócrates y Platón acerca de la relación de la música con el ēthos –las variaciones del carácter– y en este punto avanzó un paso más allá de sus antecesores, al afirmar que se trata de un fenómeno que no se produce en otros dominios de lo sensible, porque, si bien los seres visibles también transmiten emociones y valores morales –como ocurre, por ejemplo, con un rostro agradable–, son signos externos de los fenómenos éticos y no su realidad misma. Por el contrario, «en los ritmos y sobre todo en las melodías se encuentran semejanzas próximas a la naturaleza verdadera de la cólera o de la ternura y también de la valentía y de la templanza, así como de todos sus contrarios y de las demás disposiciones morales».[678] El sonido musical revela directamente verdades acerca del alma humana que los signos visibles tan solo alcanzan a representar. Pero ¿en qué pueden consistir esas semejanzas (homoiṓmata) entre los ritmos, las melodías y la naturaleza verdadera (tas alēthinas phýseis) de las cualidades del alma? Aristóteles hace referencia tan solo al hecho de que unos y otras se orientan hacia una finalidad práctica: la educación musical hacia el placer –hēdonḗ– y las acciones del hombre hacia la felicidad próspera –eudaimonía–.[679] Cualquier otra aproximación posible a la cuestión queda en suspenso –por ejemplo, una aclaración acerca de si la connaturalidad por semejanza entre las melodías y el ēthos comporta alguna consecuencia en relación con la actividad cognoscente; salvo la alusión a la creencia pitagórica y platónica de que el alma es una suerte de armonía, proposición que será refutada en De anima.[680]

En Fedón, Platón hace decir al pitagórico Simmias que, cuando se

mezclan adecuadamente los opuestos corporales, el alma es comparable a la melodía «invisible, incorpórea, absolutamente bella y divina de la lira afinada».[681] Pero de ello se deriva que, cuando la mezcla corporal se destruye, el alma se apaga como el son de la lira. Sócrates refuta esta idea arguyendo que la lira y sus cuerdas preceden a la armonía que producen y por eso esta se extingue antes que aquellas, mientras que el alma existe antes que el cuerpo y existirá después, según la vieja creencia en la metempsicosis y el deseo esperanzado del filósofo dispuesto a afrontar la muerte para probar el valor de su idea.[682] Las reservas de su maestro no impiden a Platón sublimar el modelo armónico como ley que gobierna las esferas planetarias y proyectar luego su influjo sobre la psykhḗ individual: tras contemplar «los movimientos periódicos de la inteligencia en el cielo, los utilizaremos transportándolos a los de nuestro pensamiento, que son de la misma naturaleza, aunque turbulentos», dice Platón en Timeo. A renglón seguido añade que los movimientos de la armonía musical «son de la misma naturaleza que las revoluciones del alma» y le ayudan a corregir sus desarreglos.[683] Cierta connaturalidad entre las esferas del cielo, la armonía musical y la psykhḗ hace pensar a Platón que esta debe regirse por una inteligibilidad superior, de orden cosmológico, en la que la armonía musical participa. El valor ético de las harmoníai, reconocido en la República como herencia de Damón, se eleva en el Timeo a razón suprema que gobierna al mismo tiempo el Alma del Mundo y la aspiración del ser humano a la inmortalidad.

Aristóteles, por su parte, considera la herencia damoniana en el marco de la experiencia, aunque concibe las semejanzas entre las armonías y la «naturaleza verdadera» del ēthos de forma oscura. Se suma a la convicción socrática de que el alma no es un compuesto corporal, sino un principio motor, pero rechaza de plano que se parezca a la armonía musical en modo alguno y que esté sometida a un movimiento circular comparable al de los astros.[684] En definitiva, el pensamiento de Aristóteles parece querer llevar a cabo una suerte de separación quirúrgica del modelo musical sublimado por Platón, pero sin desligarse de sus efectos sobre el alma en lo que concierne a las variaciones del ēthos. Según la Ética nicomáquea, el carácter es una parte del alma que unas veces obedece a la razón y otras no. La parte racional del alma es su forma sustancial, guiada por la virtud que conduce a la felicidad, en tanto que la parte

irracional se divide a su vez en una parte vegetativa y otra volitiva. Es esta última la que concierne al ēthos –que tiene alguna semejanza con las armonías– y participa de la razón por cuanto la «escucha y obedece».[685] En la Política, sin embargo, hemos visto que la armonía es ejemplo de «lo que ordena» en relación con el instrumento. Actúa en un caso como componente pasivo y en otro como principio rector, según una concepción analógica que no deja de resultar confusa: la parte racional del alma es a su parte volitiva –semejante a las armonías–, como la armonía es al instrumento que la produce. La «ley universal de la naturaleza» que establece la dualidad entre lo que gobierna y lo que obedece encadena analogías jerarquizadas entre sí, de las cuales la armonía parece ser, justamente, el término medio cuya naturaleza resulta inaprensible.

La función significante del sonido interesa más al Estagirita que su forma musical y que la armonía de las esferas. En De sensu et sensibili, afirma que el oído humano es el sentido espiritual por excelencia, porque los símbolos de los que se sirve el razonamiento son audibles, pese a lo cual es jerárquicamente inferior a la facultad de la vista.[686] La vista «nos hace conocedores de muchas diferencias de toda especie, ya que todos los cuerpos participan del color» y por medio de ella principalmente percibimos los «sensibles comunes»: la figura, la magnitud, el movimiento y el número. El sonido y su órgano receptor cumplen en cambio función de mediadores con respecto a la razón.[687] Por muy espiritual que sea su cometido, el sonido sirve como artesano del discurso, en tanto que la visión ejerce de señora que contempla la realidad sin tener que esforzarse por reproducirla. Entre la vista y el oído se reproduce la misma jerarquía que entre el noble pasatiempo de la música y las artes productivas. Cuando la experiencia del mundo se jerarquiza de esta suerte, las analogías se multiplican por doquier: la vista es al oído como la armonía a la fabricación de instrumentos; la palabra es a la música como la melodía al ritmo, etc. En todas estas oposiciones analógicas interviene el sonido –verbal o musical– como enlace o término medio. ¿Por qué no se atribuye entonces al oído la facultad de percibir a su modo los «sensibles comunes» y de contribuir a completar la imagen de la realidad? ¿Acaso no hay modalidad alguna de figura, de magnitud, de movimiento y de número en el sonido? Aristóteles se ocupa por separado de la música y de la voz, sitúa la eminencia de la primera exclusivamente en el dominio ético

y subordina la importancia de la segunda a la tarea de representar la realidad visible. En ambos terrenos desemboca en una concepción de las semejanzas que resulta insuficiente para responder a las preguntas que suscita. Su reflexión se quedó en puertas de una posible teoría unificada de las funciones culturales del sonido –verbal y musical– que hasta hoy no ha sido abordada por la filosofía, como si esta experimentase algún temor a dar un paso más allá de la palabra del gran maestro.

Aristóxeno puso en duda la venerable concepción ética de las armonías procedente de Damón, que Platón y Aristóteles interpretan cada uno a su manera.[688] Adaptó los conceptos originales de Aristóteles a un objeto de estudio que este solo había abordado superficialmente. Con ayuda de ellos, puso de relieve las razones internas de la experiencia musical, sin necesidad de reducirlas a proporciones numéricas aplicables a otros ámbitos de realidad, como habían hecho los pitagóricos, y describió el modo en que el sonido se convierte por sí mismo en fundamento del conocer. El estudio de la armonía, dice el tarentino, requiere la cooperación de dos facultades, la audición (akoḗ) y el intelecto (diánoia): «mediante el oído juzgamos el tamaño de los intervalos y mediante el intelecto comprendemos su función (dýnamis) melódica».[689] Tal uso del pensar se diferencia radicalmente del que practica el geómetra, que no se sirve de la percepción sino como ayuda para definir la proporción ideal de las figuras que traza. La teoría armónica se ocupa en cambio de descifrar cómo funcionan las notas en el marco de los intervalos que la percepción reconoce: «Para el estudioso de la música, la exactitud de la percepción ocupa casi la posición de principio (skhedón estin arkhḗs)», es decir, el equivalente de un axioma.[690] El adverbio «casi» (skhedón) en este enunciado es la expresión del compromiso entre el intelecto y el oído. Modifica, en realidad, el papel de intelecto, pues Aristóxeno atribuye la exactitud a la audición y asigna al intelecto la tarea de aproximarse a la naturaleza admirable de su objeto. Tal atribución pudiera sorprender en la medida en que el oído musical no es invariable, sino resultado de la educación, pero eso no altera su papel en la práctica. Hay un género de exactitud que solo puede darse en la percepción, que el intelecto no puede sino tomar por fundamento, aunque eso no significa que cumpla un papel secundario en relación con él, porque contribuye a determinar el

orden de sus variantes. Cualquier forma de jerarquización entre la razón y los sentidos echa a perder la posibilidad de comprender la naturaleza esencialmente relacional de la música.[691] Quien la estudia se enfrenta siempre a «la unión de algo permanente con algo variable», sin que se puedan desligar sus funciones respectivas.[692] El orden de la melodía armonizada resulta de una interacción constante entre la dýnamis variable de las notas, que concierne al intelecto, y la forma o la organización permanente (eīdos) de los intervalos, que es objeto de la audición musical.

El dinamismo propio del intelecto le permite reconocer la función de una nota dentro de un intervalo –es decir, su grado armónico– y establecer la conexión entre los diversos intervalos consonantes y disonantes. Aristóxeno pone dos ejemplos: según el primero de ellos, los distintos géneros de armonía se producen cuando los sonidos extremos del tetracordio (hypátē-mésē: mi-la) se mantienen en el ámbito de la cuarta justa, mientras varían los sonidos intermedios (parypátē-likhanós: fa-sol en el género diatónico; fa-fa# en el cromático; mi + 1/4-fa en el enarmónico). El descenso de medio tono de la likhanós –de sol a fa#– produce el cambio del género diatónico al cromático, mientras el resto de las notas del tetracordio se mantienen. El tetracordio funciona como marco universal para los tres géneros, que proceden de pueblos y técnicas instrumentales diversos. El papel de la percepción es situarnos en el medio natural que permite moverse en cualquiera de ellos, la función del intelecto es discernir y practicar uno u otro, comprender sus diferencias, que son rasgos culturales. Según el segundo ejemplo, llamamos cuarta a un intervalo producido por notas de altura variable dentro de la octava (hypátē-mésē: mi grave-la; o bien paramésē-nḗtē: si-mi agudo). El intervalo tiene en ambos casos el mismo tamaño, pero «las funciones (dynámeis) de las notas cambian». El paso del tono llamado disyuntivo, de mésē (la) a paramésē (si), hace posible otro intervalo de cuarta dentro de la octava. La variación de altura de las notas permite comprender la relación entre el intervalo de cuarta y la octava completa. Dýnamis significa «potencia» en cuanto posibilidad física y como valor relativo. No hace falta insistir en la importancia determinante de este concepto en el pensamiento de Aristóteles. En teoría musical adquiere una plenitud que añade matices al sentido particular que tiene en física o en matemáticas y contribuye también a precisar su

esquivo significado en el terreno de la metafísica.

Aristóxeno lleva a cabo una curiosa inversión de roles en relación con Aristóteles y con Platón, dado el modo en que asocia los conceptos de dýnamis y de eīdos con el intelecto y con la experiencia sensible, respectivamente. El intelecto opera a partir de una comprensión global del fenómeno musical, dentro de un marco perceptivo dado –el tetracordio y la octava, harmonía por antonomasia, según los pitagóricosque adquiere carácter de principio formal cuando el oído lo reconoce, pero no puede ser entendido a la manera de la idea platónica, ni tampoco a la manera del acto o de la forma sustancial aristotélicos. Estamos ante un ensayo de descripción del eīdos sonoro sin ayuda de los números: forma variable y a un tiempo recurrente, entidad esencialmente relacional, irreductible a sus representaciones. El propósito de Aristóxeno diverge tanto de la exaltación contemplativa ante la Idea inmutable de los platónicos como del predominio de las semejanzas visibles en la empeiría peripatética. Abre un camino singular de investigación que, nada más iniciarse, iba a quedar interrumpido durante siglos. Para cuando los teóricos de la era cristiana retomen las investigaciones de Aristóxeno, la gramática habrá asentado su imperio en el terreno de la sonoridad, forzando a la teoría musical a inclinarse ante las funciones simbólicas del verbo. Pero la lectura de los fragmentos del tarentino incita a revisar los conceptos fundamentales de la tradición aristotélica, en particular la interpretación de las escuelas medievales. El paso de la potencia al acto en Aristóteles conlleva un acabamiento, una perfección de la forma que permite al ente cumplir su función, desarrollar su actividad propia de manera permanente. La función de las notas musicales varía, por el contrario, en un marco perceptivo que es su condición de partida y no su fin. El acto en la teoría armónica de Aristóxeno es anterior a la potencia: un fenómeno natural que da lugar a los diversos géneros y a las diversas modalidades de armonía. Cabe, sin duda, hacer una lectura dinámica de la teoría aristotélica, devolver a la traducción de enérgeia su sentido físico de fuerza activa, desvestir al «acto» de su aspecto trascendente, del sentido de cumplimiento que traduce más bien el concepto de entelékheia.[693] Lo sustantivo no dejará por ello de ser, en el pensamiento aristotélico, la forma acabada que permite la atribución de un predicado y la distinción jerárquica entre géneros

y especies. De Aristóteles en adelante, el ser de las cosas es algo que esencialmente «se dice» –aunque en muchos sentidos– y pareciera que nada en el mundo merece existir fuera del marco de la potencia lógica o enunciativa del intelecto.

Las consonancias tienen un modo de estabilidad problemático, que incita a cuestionar su naturaleza, sin que por ello tengamos que renunciar a considerarla con admiración. La práctica musical compromete los umbrales mismos de la percepción, los hace variar en pos de una estabilidad relativa, conduce a inmiscuirse en la física del sonido –por mucho que Aristóxeno la deje de lado para no entrar en su discusión–, tal como sugerían las experiencias de Arquitas con los auloi y como debían de saber desde tiempo atrás los citaredos. Pero la física del sonido, por otro lado, es una parte de la compleja trama en que las consonancias se establecen como marco de referencia convencional. En el ámbito público, están condicionadas por las herramientas que cada comunidad utiliza para reproducirlas y para ejercitar la reflexión acerca de ellas. La distinción entre consonancias y disonancias es cultural y cambiante a lo largo de los siglos. Razones a la vez físicas y culturales obligan a investigar más de cerca los umbrales variables de percepción de la armonía. La armonía es condición natural de la experiencia musical, pero no está dada de una vez por todas como marco invariable. En todo caso, una primera conclusión provisional de nuestra lectura de Aristóxeno es que el tarentino adapta la terminología de sus predecesores a una concepción dinámica del lógos que viene exigida por la naturaleza de su objeto de estudio.

Para definir la relación entre los distintos intervalos consonantes y disonantes en la composición melódica, Aristóxeno vuelve a utilizar el término eīdos como equivalente de skhēma.[694] Los dos términos provienen del terreno de la experiencia visual y originariamente cubren el mismo campo semántico: ambos significan «figura o aspecto exterior», pero su deriva filosófica es bien distinta, como sabemos: eīdos deviene configuración, forma o naturaleza intrínseca y, finalmente, «idea»; skhēma conserva entretanto su sentido de figura exterior, alcanza a designar una estructura ordenada, pero no a separarse de la experiencia sensible. Al igualar los dos términos, Aristóxeno reduce toda distancia entre configuración interna y figura exterior, es decir, entre esencia y apariencia, cosa

particularmente interesante en relación con una realidad que no es visible, sino sonora. Aplicados a un fenómeno sonoro, los términos provenientes del campo de la visión funcionan de otro modo que conviene determinar, en tanto no dispongamos de conceptos equivalentes propios del campo de la audición. Eīdos es, en este contexto, consonancia natural, relación proporcional entre las notas, forma sonora perceptible. Skhēma, por su parte –que para Aristóxeno significa lo mismo–, solo podría querer decir otra cosa en el campo de la visión, aunque para distinguir la apariencia de un orden que no es inmediatamente visible. La naturaleza de las formas sonoras –invisibles pero tangibles, algo exactamente contrapuesto a las apariencias que participan de la forma inteligible– no permite esa distinción. Lo que se manifiesta en el contacto de la onda sonora con el oído es la esencia relacional de la consonancia misma, no una mera apariencia. Las notas musicales y sus intervalos pueden ser representados visualmente con signos de notación o por medio de diagramas, pero no dependen de esa representación para cumplir sus funciones. Aristóxeno nos precave contra aquellos que pretenden que la notación que «entra por los ojos» (opthalmoeidés) sea el objeto de la teoría armónica, «pues es la comprensión la que constituye el objeto de todo trabajo visible».[695]

La lectura en este punto se precipita por la pendiente de la generalización. ¿Es aplicable esta observación solo al campo de la práctica musical o tiene otro alcance? ¿Acaso «todo» trabajo visible tiene por objeto lo que Aristóxeno llama la «comprensión» o «puesta en común» (xýnesis)? Esa parece ser, en efecto, la finalidad de las figuras del geómetra, de los números y de todos los signos inscritos, así como de las artes plásticas. Y las demás obras visibles del hombre, por ejemplo, el roturar los campos, las construcciones terrestres y navales, los ejercicios físicos, la formación de los guerreros para entrar en combate, ¿son otras tantas formas de participación comprehensiva? Más bien parecen motivos de ansiedad y de disputa.

El dominio de lo visible se reparte entre la disputada propiedad de los bienes y la «puesta en común» de los signos. Aunque se refiera

en concreto a los grafismos y quizá a las artes visuales, Aristóxeno parece querer sembrar o dejar en el aire alguna duda de alcance ontológico que le viene sugerida por la práctica musical. Más allá de las obras del hombre, ¿podría haber detrás de todo lo visible en la naturaleza una razón o proporción oculta comparable a la armonía, como afirmaban los pitagóricos, aunque distinta de los números? Aristóxeno está considerando el estudio de la práctica musical, pero las ideas en ese terreno vuelan con tanta facilidad hacia lo absoluto que enseguida encuentran un límite de estupor o de embarazo (aporía), el vértigo de la circularidad.[696] De hecho, parece posible establecer algún paralelismo –pese a las reticencias de Aristóxeno– entre el uso de los grafismos que representan notas o proporciones sonoras y el trabajo del geómetra, que utiliza el trazo visible para representar proporciones ideales: el eīdos armónico, que es objeto de la percepción, y el eīdos inteligible concebido al modo platónico son dos formas de invisibilidad representables por símbolos, pero una funciona como datum sensorial independiente de los símbolos que la representan por convención, mientras otra es objeto supremo del razonamiento y depende de los símbolos para mostrar su razón de ser. El papel de la razón en teoría musical es explicar las funciones variables, mientras en geometría es encontrar el modelo permanente que las funciones variables definen. La medición y el cálculo no pueden desligarse de los símbolos por medio de los cuales describen su modelo ideal; este se alza sobre ellos no obstante como objeto intangible. Hay dos especies de razonamiento que apuntan más allá del campo de la visibilidad: el objeto de una es esencialmente tangible y el de la otra esencialmente intangible, aunque inseparable de la función simbólica. Los símbolos representan algo que ellos mismos no son, pero su parte invisible los requiere para hacer patente su necesidad. El fenómeno musical, en cambio, se muestra tal como es en su terreno propio –el de la percepción sonora– y no requiere representación para mostrar su esencia. La notación musical sirve al razonamiento para comprender las funciones variables, no la forma de organización de las notas. Una segunda conclusión provisional de la lectura de Aristóxeno es que el lógos dinámico de la práctica musical reclama una definición de la forma sonora que resulta costosa, dada la escasez de conceptos fuera del reino de lo visible. Su rasgo primero y fundamental es la indistinción entre esencia y apariencia.

La armonía se produce en el nivel de inmanencia de la práctica musical. Se trata de un nivel complejo, porque, en cuanto marco de experiencia a la vez físico y cultural, trasciende su realización efímera. Comparado con el anhelo de trascendencia de la razón geométrica, es un fenómeno del todo inmanente, pendiente de su realización, pero a la vez trasciende las condiciones materiales de la producción del sonido, así como el alcance de la habilidad del músico. Tenemos que formarnos, por tanto, la idea paradójica de una especie de «trascendencia inmanente» propia de la práctica musical. La interpretación reproduce un orden que no agota, por virtuosa que sea, los números no alcanzan a proporcionar la comprensión global de la armonía. ¿Puede en tales condiciones la teoría musical «entender con el oído y con el intelecto los hechos de forma exhaustiva», tal como pretende el pensador tarentino?[697] Su tratado fragmentariamente conservado llega hasta el umbral de la percepción y ahí se detiene, contempla el límite donde se produce la armonía y torna a aplicarse al estudio de las diversas funciones del sonido consonante. Por el camino deja, sin embargo, algunas pistas que nos pueden ayudar a comprender el eīdos de las consonancias, en particular cuando lleva a cabo la comparación con la expresión verbal, que comparte con la música el ámbito de la sonoridad.

Aristóxeno considera el habla con mentalidad de músico. Empieza por señalar la diferencia entre la melodía armonizada, que procede por intervalos, y la «melodía conversacional», que no establece marcas permanentes de entonación en el continuo sonoro: «cuando hablamos, el desplazamiento del sonido no parece detenerse en parte alguna».[698] Aunque la variación tonal de las vocales fuera significante en lengua griega, el habla no regula los valores de altura, igual que ocurre con los valores de duración. Conviene subrayar en este punto la importancia de la ambigüedad funcional de la voz: puede ser significante sin ser musical y a la inversa, pero también puede ser las dos cosas a un tiempo. En lo que concierne a su capacidad de producir intervalos consonantes, la voz posee características propias de un instrumento: requiere habilidad interpretativa para dar la nota justa, para moverse dentro de los límites de la armonía. Eso no le impide ser efectiva en su cometido lingüístico, porque es capaz de fragmentar la cadena hablada con oclusiones o silencios y de modelar el grupo fónico con oposiciones

distintivas. Hay una zona de apariencia confusa en esta ambivalencia propia de la voz, que al hablar se sirve de la corriente de aire como si fuera un aulós, aunque sin necesidad de regular el tono más que por aproximación, y la fragmenta cual si cortase cuerdas para una lira, mas sin preocuparse mucho de su longitud exacta, porque su cometido trasciende el ámbito de la sonoridad. Las curvas de entonación de las vocales y de la frase contribuyen, no obstante, al sentido de la expresión, aportan significantes explícitos (tonemas) y también un contenido implícito que no es normativo o pertinente, sino afectivo, a la manera de un modo aulético. Con otras palabras, el lenguaje se sirve de la capacidad melódica de la voz para cumplir su cometido por todos los medios a su alcance, sin necesidad de adquirir configuración musical. Dejando a un lado el modo propio de organización de la melodía armonizada, señalemos que lo que Aristóxeno llama «melodía conversacional» nos obliga a distinguir dos modos de organización del continuo fónico que se oponen y a la vez se complementan: uno en el que prima la continuidad de las curvas de entonación, otro que atiende a los segmentos que se producen en la sucesión de vocales y consonantes, dando lugar a las oposiciones significantes.

Consciente de que la distinción entre la melodía del habla y la melodía musical no basta para esclarecer esa zona de relaciones confusas, Aristóxeno intenta otra aproximación, establece una nueva comparación entre los intervalos melódicos y las palabras sugerida quizá por la homonimia entre la designación pitagórica del tetracordio y la sílaba del habla (syllabḗ): «La naturaleza de la continuidad en la melodía parece ser semejante a la que se da en la relación de las letras en el habla.»[699] Por un lado, desde un punto de vista musical, reconoce que la «melodía conversacional» se diferencia de la melodía armonizada, pues carece de intervalos discernibles; por otro, sin embargo, llevando la comparación al límite de lo propiamente lingüístico, afirma que hay cierta semejanza entre la melodía y el habla, porque en ambos casos «existe cierto patrón determinado por la naturaleza». Aristóxeno compara dos tipos de continuidad (synékheia) en la emisión del sonido organizado. «No es fácil para empezar», reconoce, «hacer una distinción exacta entre continuidad y sucesión.»[700] La syllabḗ o unidad compuesta que se toma por referencia en armonía –el tetracordio o intervalo de cuarta– viene determinada por una

condición natural de nuestra percepción, pero en el caso de la «relación de las letras» en el compuesto de la sílaba verbal no ocurre exactamente lo mismo, porque en tan estrecho marco, donde la continuidad vocal se somete a sucesión discontinua, se superponen varias determinaciones, unas naturales y otras culturales. Por naturaleza nos inclinamos a combinar sonidos vocálicos y consonánticos en la emisión de voz, a preferir incluso ciertas combinaciones que resultan eufónicas, sin necesidad de asociar el compuesto fónico mínimo con un significado preciso, tal como hacen algunos pueblos primitivos que cantan glosolalias en sus danzas o los niños antes de aprender a hablar. Pero la capacidad que tiene la voz para modular y segmentar el continuo sonoro no es condición suficiente para formar palabras. Cuando es signo lingüístico, o forma parte de él, la sílaba remite a un significado distinto de su materia fónica, sus elementos operan como rasgos distintivos opuestos a otros rasgos próximos. Lo propio del lenguaje es superponer al continuo sonoro un sistema de oposiciones entre unidades discretas que no viene determinado por la naturaleza.

Aristóxeno, sin embargo, toma por natural la continuidad en el compuesto de la sílaba, que no se limita a establecer relaciones de inmediatez en el continuo sonoro, y refuerza la comparación entre la organización selectiva de la melodía armonizada y las estructuras verbales: «El orden que concierne a lo melódico y a lo no melódico es similar al que en el habla concierne a la combinación de las letras, pues no toda combinación de las mismas da lugar a una sílaba.»[701] No toda sucesión de intervalos es musical, como tampoco es lenguaje cualquier combinación de fonemas, pero las semejanzas acaban ahí, en el hecho de que la melodía y el habla organizan el «movimiento de la voz» según sistemas predeterminados de manera radicalmente distinta. Las formas de organización respectivas están lejos de quedar definidas por esta comparación. Sin embargo, Aristóxeno pone el dedo en la llaga, en cierto modo, a tientas, porque en el dinamismo ambiguo del golpe de voz –la sílaba que puede ser mera glosolalia, unidad rítmica, forma melódica y también parte de un signo lingüístico– se traman las oscuras relaciones entre música y lenguaje.

El hecho de que Aristóxeno hable de «letras» (grámmata) y no de sonidos, equiparando el habla con su representación gráfica, indica

el papel que juega la escritura alfabética en la incipiente teoría musical: está en el origen de la confusión entre el modo de continuidad propio de los sonidos vocales y la sucesión de unidades discretas intercambiables para formar significados distintos. Las letras aíslan visualmente sonidos que en la fonación no se emiten por separado, sino como parte de un movimiento o golpe de voz. La fonación puede distinguirlos, aunque no necesita hacerlo si no es con un propósito significante. Las «letras» o los fonemas, en consecuencia, no son la base adecuada para la comparación entre lenguaje y música. La sílaba, en cambio, es la escena elemental en que se reúnen las artes de las Musas, en ella se combinan el golpe rítmico, la entonación vocal y la posibilidad de significar. Debemos valorar la confusión de Aristóxeno desde el punto de vista de quien no dispone de otro procedimiento de análisis de los sonidos del habla distinto del alfabeto, gracias al cual se aíslan y se hacen visibles los elementos mínimos de la cadena hablada. El discurso escrito para la lección cumple una función determinante, por otra parte, en la nueva teoría musical. Aristóxeno puede abstenerse de representar las razones armónicas por medio de números y poner en duda la utilidad de la notación musical porque el lenguaje aprendido en el Liceo le permite simbolizar la naturaleza de las estructuras musicales. La teoría armónica, de la que Aristóxeno es el primer representante conocido en Occidente, reconstruye a su manera, por medio de la escritura, la primitiva alianza entre las artes de las Musas.[702]

Todavía debemos ahondar un poco más en la comparación que lleva a cabo Aristóxeno entre la melodía armonizada y las «letras». Las notas del tetracordio se combinan en un orden prescrito por las consonancias naturales y sus relaciones de proporción, que son percibidas por los hablantes de cualquier lengua. Los fonemas que las letras simbolizan, en cambio, se combinan en la sílaba, que es el conjunto más pequeño de elementos de la cadena hablada, para adaptarse a las unidades significantes propias de cada lengua. Podemos entender que Aristóxeno considerase «natural» la condición sonora de su lengua natal, en la cual la sílaba estaba marcada por oposiciones distintivas de carácter cuantitativo y de entonación relativamente próximas a la práctica del canto. El habla puede adoptar un carácter ocasionalmente rítmico o melódico, pero el uso de esos factores musicales no los hace pertinentes en sentido

lingüístico. Lo pertinente es la distinción entre sílabas largas y breves, entre vocales con mayor o menor altura vocálica, sin necesidad de que esas diferencias sean proporcionales o reguladas. Aristóxeno reconoce este hecho cuando distingue la «melodía conversacional» de la melodía armonizada. ¿Por qué insiste entonces en buscar semejanzas entre el intervalo armónico y las unidades del habla? Su propósito es definir el espacio de la voz, las leyes del movimiento del sonido consonante y el orden de las notas en sucesión (synékheia) a la manera peripatética. El deseo de hacer ciencia al estilo de Aristóteles, pero en el espacio cambiante e invisible del sonido –un ámbito inseguro por comparación con el espacio visible y mensurable–, va a llevar el discurso del tarentino a situaciones conceptualmente novedosas, no sin arrastrar consigo ciertos márgenes de confusión que conviene intentar aclarar.[703]

Dentro del campo de la experiencia humana, el fenómeno sonoro admite dos modalidades de ordenamiento: la música y el lenguaje. Entre ambos se establece una relación compleja, porque se oponen a la vez que se complementan. Los intervalos melódicos se suceden en un orden coherente determinado por la percepción de las consonancias, que acontece según progresa la melodía en la sucesión temporal. Disponemos sin duda de una experiencia previa de las consonancias cuando cantamos o tocamos un instrumento, pero tenemos que reproducirla, volver a encontrarnos –por decirlo así– con la naturaleza admirable del sonido consonante a cada paso, que se da como condición previa a la ejecución musical, pero solamente se revela a través de ella. Los sonidos de la cadena hablada se articulan, en cambio, de otro modo: la coherencia de los sintagmas en el orden de la sucesión se produce porque elegimos un paradigma entre otros para dar a la expresión su significado distinto. Disponemos de paradigmas opcionales en un orden que no es el de la sucesión inmediata, sino que viene dado como sistema de oposiciones distintivas almacenadas en la memoria, entre las cuales debemos optar para expresarnos. Separamos el orden sucesivo de los sonidos de otro orden en el que las distintas opciones conviven supuestamente en sincronía. En un momento u otro de la cadena hablada, sincronizamos los sonidos con una distinción a la que concedemos valor paradigmático. Si no diéramos por supuesta esa separación entre dos órdenes de articulación –el plano del significante y el plano del significado–, no podríamos distinguir el

valor de los signos ni las cosas que designamos con ellos.

La melodía, por su parte, dispone de unas pocas opciones contenidas en un marco de referencia armónico que se actualiza en cada una de sus realizaciones: la octava que contiene las proporciones de cuarta y quinta y los intervalos que se derivan de ellas. Este marco puede ser considerado como paradigma, a la manera en que los griegos hicieron con el tetracordio, tomando el intervalo de cuarta por estructura básica de referencia, pero se trata de un modelo que no admite oposición drástica en relación con otras opciones interválicas, sino que se mantiene dispuesto a entrelazarse con ellas y mantiene relaciones de proximidad incluso con las disonancias.[704] Todas las variaciones genéricas o modales de la armonía son consecuencias de esa sencilla estructura «en anillo» de la octava, que funciona como modelo universal, aunque solo cuando el oído humano aprende a reconocerla. Entretanto, cada lengua multiplica distinciones morfológicas y sintácticas en número suficiente como para responder a cualquier situación, previsible o imprevista. Las combinaciones entre notas musicales se vuelven en la práctica tan innumerables como las posibilidades de significar cosas con palabras, si subdividimos el continuo sonoro en valores cada vez más pequeños, si sincronizamos una voz con otra, si superponemos el orden de las melodías al orden de los ritmos. Pero en todas y cada una de esas realizaciones, la armonía y el ritmo renacen como si se manifestasen por vez primera. La lengua trasciende, en cambio, sus realizaciones materiales –según suelen afirmar los lingüistas– como si estuviera dada de una vez para siempre, porque sus variaciones diacrónicas multiplican las distinciones de tal suerte que nunca dejan de formar sistema.

La oposición entre diacronía y sincronía, que viene exigida por las distinciones significantes, también es operativa en música, aunque de modo bien distinto: sus estructuras armónicas y rítmicas no se alzan sobre la sucesión para establecer oposiciones y jerarquías, más bien se realizan en ella, su devenir se funde en el espacio acústico. La consonancia melódica o la sincronía rítmica necesitan el ejercicio que reactiva sus condiciones naturales. La realización material de un fonema, en cambio, no afecta teóricamente al sistema de la lengua, desde el momento en que puede ser distinguido de su opuesto más próximo. La coherencia de la música

no está dada, pues, como sistema, sino en el espacio de posibilidades que se alcanzan a lo largo del aprendizaje, en la interpretación o en la composición. No se puede decir que las consonancias establezcan oposiciones y jerarquías en el espacio de posibilidades del sonido. Las opciones entre los valores de duración o de altura tienen todas un carácter positivo, incluido el error de ritmo o de armonía, descartado tan solo por la conveniencia de una ejecución aproximada al tono o al ritmo regular, mientras que un error en el habla o en la escritura conlleva la carencia de significación. No hay vacío en música, por el contrario, sino continuidad entre el sonido complejo, no organizado, y el sonido musical. No hay funciones jerarquizadas en la composición al modo en que se relacionan significante y significado, materia fónica y rasgo distintivo, expresión y contenido, primera y segunda articulación, el plano del habla y el plano de la lengua, etc. Los fenómenos musicalmente relevantes operan secciones en el continuo sonoro, algunas de las cuales tienden a ser recurrentes, pero no rigen el destino de las otras, sino que se articulan con ellas en un compromiso sin duplicidad, en un solo devenir que aúna los estratos melódicos o rítmicos superpuestos.

En consecuencia, la comparación de Aristóxeno entre «letras» y melodías resulta imprecisa. No menos impreciso es su maestro Aristóteles cuando toma la armonía por modelo de función rectora. La armonía no rige sino por acuerdo sostenido entre el que la produce y el que la reconoce en un entorno determinado. El lenguaje, sin embargo, exige el reconocimiento de la norma preestablecida. La armonía adquiere valor de precepto solamente cuando el lenguaje se refiere a ella como objeto de enseñanza, pero no en la práctica de la producción del sonido, que es siempre aproximada y reconocible por acuerdo perceptivo. Se diría que el lenguaje y la música traducen en términos culturales dos leyes generales de la naturaleza, ninguna de las cuales puede reducir a la otra o reclamar universalidad de manera absoluta y excluyente. La comparación entre la música y el habla vuelve a traer a primer plano la dualidad fundamental del pensamiento que hemos visto encarnada en los instrumentos musicales, el aulós y la lira: un lógos que modula y otro que segmenta. La unidad entre ambos está lejos de ser descrita, aunque se insinúa en el compromiso entre música y letra de cualquier canción. Al tiempo que la música se adapta a la

medida de la frase, a los límites de la palabra y a los valores cuantitativos o tónicos de las sílabas, la palabra sometida a las exigencias de la melodía y del ritmo deja de lado las exigencias de la significación, pero halla ocasión de señalar aspectos implícitos o imprevistos de las cosas de manera alógica, por medio incluso del absurdo. En este sentido, Aristóxeno fracasa en su propósito de aplicar la lógica de Aristóteles a su objeto de estudio particular. Su concepción del espacio sonoro sigue siendo lineal, dependiente de la escritura y de la experiencia visible que expresamente rechaza. Las cosas en realidad ocurren al revés de lo que dice el tarentino: ni la melodía armonizada limita el continuo sonoro, puesto que sus funciones varían justamente según su potencia para subdividirlo y ensanchar su campo de acción, ni el habla se caracteriza por su indefinición melódica, sino que se define más bien por la oposición drástica entre fonemas que la escritura alfabética convierte en elementos claramente distintos.

Sin necesidad de oponer al lenguaje un paradigma stricto sensu, las formas musicales alcanzan un ámbito de extensión en el espacio y en el tiempo mayor que el que corresponde a las formas de una lengua particular. Son esquemas que resultan de la práctica frecuente, fenómenos perceptivos comprobables, no convenciones teóricas con valor de modelo. Requieren una parte de intencionalidad, pero también dejar que las condiciones naturales del sonido hagan la mitad del trabajo. Los signos lingüísticos poseen en cambio un ordenamiento particular que les permite dar forma al flujo sonoro para sustentar de manera perentoria, a modo de mandato que conviene obedecer para entenderse, tanto la designación de una presencia como la imagen de lo ausente. ¿No es precisamente la virtud simbólica del lenguaje lo que incita a pensar la armonía como principio absoluto independiente de sus realizaciones? ¿Qué oscuros intercambios se siguen produciendo de espaldas a la conciencia entre las diversas artes de las Musas cuando la teoría dispone de herramientas suficientes como para abordar el análisis de la práctica musical? Dejando en suspenso por el momento estas preguntas, extraigamos una tercera conclusión provisional de la lectura de los Elementa harmonica de Aristóxeno: el eīdos sonoro no guarda relación de semejanza con las estructuras del lenguaje –la lógica heredada de Aristóteles fracasa en su intento por sostenerla–, pero mantiene con ellas una relación alógica que

tampoco permite disociarlos y que está por describir aún.

Con objeto de intentar ver más claro en el umbral de percepción de las consonancias, volvamos a examinar la diferencia entre dýnamis y eīdos según Aristóxeno. La función de las notas que varían dentro del tetracordio o repiten los mismos intervalos en alturas distintas de la octava resulta de una modificación cultural e instrumental de las condiciones naturales del sonido, mientras que el modo de permanencia propio de un intervalo de cuarta tiene valor de referencia universal, pues lo producen instrumentos de todas las culturas. La percepción del mélos comporta una modalidad de permanencia que la inteligencia puede reconocer y explorar más allá del fenómeno sonoro inmediato. Precisamente porque «la melodía, como las demás partes de la música, existe en el devenir», declara Aristóxeno, la inteligencia puede, además de percibirla, conservar su huella: «la comprensión de la música nace de esas dos cosas: percepción y memoria. Es, pues, necesario percibir lo que sucede y recordar lo sucedido; de ninguna otra forma es posible entender los fenómenos musicales».[705] Hay que «recordar lo sucedido» para que la cuarta justa haga su efecto –cumpla su función– después de haber pasado por las sombras del pyknón; o para que el batir del pie sostenga la medida del tiempo primario. La memoria próxima interviene en el curso mismo de la ejecución o de la escucha, ambas necesitan el concurso de la experiencia musical acumulada. ¿Qué alcance tiene en el tiempo esa cooperación entre percepción y memoria que parece convertir la teoría musical de Aristóxeno en una teoría del conocimiento? Además de la memoria del fenómeno musical inmediato, para cantar o tocar un instrumento es preciso «recordar lo sucedido» en la dimensión diacrónica más amplia: actualizar las palabras y la técnica del instrumento, los géneros y los modos étnicos, las leyendas transmitidas por medio del canto acompañado de la lira o del aulós. Conservar y reproducir, en suma, la experiencia transmitida por el aprendizaje, que revela nuestra disposición natural para percibir la armonía. La memoria de lo remoto, condensada en palabras y en técnicas instrumentales, proporciona un marco de estabilidad a la organización de las formas musicales percibidas. El eīdos sonoro es, por tanto, una suerte de dýnamis de larga duración o de ritmo lento. Estructura y función (acto y potencia) se relacionan en la experiencia musical como distintas velocidades del devenir.

Cabe entonces preguntarse por la naturaleza del marco en que se organiza la experiencia sonora en la dimensión más amplia de la memoria. Su límite inmediato es el fenómeno percibido en un espacio dado durante un tiempo efímero, su extremo opuesto se aleja hacia el límite de lo memorable. Si pensamos ese término alejado como origen –umbral que lleva el nombre de Mnemosyne–, el ámbito completo de la experiencia sonora es comparable a un inmenso intervalo musical entre cuyas notas fijas –el umbral de la percepción inmediata y el umbral de la memoria remota– varían las funciones del intelecto. Más allá del umbral de Mnemosyne, tras el que los dioses se sustraen, nada es cognoscible racionalmente. Aparte de la experiencia inmediata, solamente sabemos lo que nos comunican las Musas por medio de sonidos o de su representación gráfica. Las artes de las Musas –palabra, armonía y ritmo– son los géneros variables del eīdos más duradero. Disponemos así de dos tópoi de referencia: el marco de la percepción inmediata y el ámbito completo de lo memorable. De un lado, la experiencia delimitada por las consonancias, de otro, un límite remoto hacia el que apunta el aprendizaje de las tradiciones, donde se pone a prueba el alcance de las palabras. De hecho, solo la experiencia inmediata es concebible como ámbito determinado a la manera del tetracordio. Para imaginar una suerte de proporción o analogía entre ella y el ámbito completo de lo memorable, el lenguaje tiene que nombrar lo que se sustrae tras el umbral de la memoria. El nombre de los dioses, la fórmula de sujeto que incluye el epíteto «divino» con su «pérdida de significación» correspondiente, permiten proyectar la experiencia de la armonía perceptible sobre el ámbito del devenir más lento y durable, establecer una relación escalar entre el tempo musical y el tiempo transcurrido desde el origen de las leyendas, una suerte de proporción entre dos segmentos temporales inconmensurables.

Por un lado, el lenguaje funciona en consonancia con los instrumentos musicales, por otro desplaza el límite de lo memorable como si fuera la pieza móvil de un monocordio, instrumento con el que los pitagóricos hicieron visibles las proporciones armónicas de una cuerda vibrante, sujeta por sus extremos a sendas pesas o puntos de anclaje y superpuesta a una regla graduada sobre la que la pieza móvil reconocía los intervalos. Los puntos de anclaje que tensan la cuerda imaginaria del mayor ámbito concebible son, en un

extremo, la percepción, en otro los dioses.[706] Entre ellos va y viene el intelecto relacionando intervalos como la pieza móvil del monocordio. Cuando nombra a los dioses, el lenguaje topologiza una distancia insondable. Establece el límite de lo memorable allí donde una parte de su significado se sustrae, la parte que no es conmensurable con las razones de la armonía y del ritmo. Compuestos de intervalos y patrones numerables, la armonía y el ritmo hacen resonar el ámbito completo de la memoria sin necesidad de señalar su límite remoto. La palabra que es el tercer componente del mélos, por el contrario, pretende designar a un mismo tiempo el umbral más alejado de la memoria y el umbral de la experiencia inmediata, el Demiurgo o Primer Motor inmóvil y la forma sustancial de las cosas, sublimando su capacidad para realizar cortes arbitrarios en el continuo sonoro y hacerlos valer como signos de la realidad visible. No representa a los dioses que nombra sino por analogía, como figura antropomorfa, aunque la figura retórica puede alcanzar maneras más sutiles. La famosa analogia entis de Tomás de Aquino, por ejemplo, permite comparar la relación entre las cosas y su Creador con la que se establece entre el signo y la cosa. Pese a su desvalimiento, el ente finito alcanza a representar a su Causa eterna gracias a la eficiencia del paradigma lógico. El lógos mismo resulta divinizado por esta sutil analogía que, uniendo la función denotativa y la función poética del discurso, conduce a pensar que Dios existe por el acto mismo de nombrarlo.[707] El carácter performativo de este razonamiento lo equipara con las prácticas rituales y musicales primitivas. De hecho, solo en su forma musical –sujeto a fórmula rítmica inspirada por la Musa, en el círculo del coro apolíneo, como invocación próxima al grito en el trance dionisiacoconvoca el verbo la presencia divina, provoca la identificación mimética con ella, la encarna sin representarla. La analogía entis, que preserva el apartamiento del Ser divino en un más allá inalcanzable, al tiempo que permite acariciar metafóricamente su presencia en la finitud de la criatura, podría aparecer a esta luz como fruto de la experiencia sonora en toda su complejidad y no solo del lógos sujeto al cometido de representar apariencias visibles.

La concepción del eīdos sonoro de Aristóxeno nos lleva a considerar cómo actúan las potencias del conocimiento (percepción, intelecto y memoria) en su mayor amplitud, desde la escala que remonta el

curso de la tradición hasta el intervalo ínfimo de la experiencia musical. El intelecto reconoce proporciones en el marco de las consonancias, pero estas se forman en la serie de resonancias que fraccionan la onda sonora multiplicando armónicos, en continuidad con las disonancias menores que las divisiones regulares del monocordio no representan, que la práctica instrumental incita, sin embargo, a reconocer. El umbral de percepción de la armonía tampoco es, por tanto, un límite fijo, pero, a diferencia del umbral remoto de lo memorable, su sentido no se sustrae, sino que se entrega en un límite desplazado. En la medida en que podemos escuchar fracciones del semitono, analizarlas por medio del cálculo y hacerlas visibles con ayuda de registros electrónicos, sabemos que las consonancias llamadas naturales no representan el umbral de la percepción. Todas las culturas coinciden, no obstante, en reconocerlas, ya que suman frecuencias regulares perceptibles por cualquier oído normal. Representan una selección de las resonancias que en parte es natural, porque responde a un hecho físico, y en parte es cultural, porque cada sociedad renueva a lo largo del tiempo su admiración por la armonía consonante y llama disonancias a distintos intervalos menores. La selección de los intervalos relevantes se realiza en el ámbito público de la pólis, del conjunto de la Hélade, de la tradición grecolatina. El umbral variable de la percepción se establece por compromiso comunitario, en una convención hasta cierto punto equiparable con la denominación de lo sagrado. La convención cultural designa lo relevante a ambos extremos del ámbito que el intelecto alcanza a reconocer, pero, en el extremo del fenómeno perceptible, la realidad física del sonido no se sustrae a la investigación y al cálculo.

Debemos corregir parcialmente, en consecuencia, algunas afirmaciones de Aristóxeno. En primer lugar, sus reticencias frente a la condición de los instrumentos musicales, porque la inestabilidad proverbial de los auloi contribuye a configurar géneros y modos de armonía antes de que la lira los integre en la tensión variable de sus cuerdas, de modo que la cooperación entre diversos instrumentos conduce al establecimiento de un marco racional. En segundo lugar, su negativa a admitir el cálculo en la definición de las consonancias, porque el oído musical busca intervalos más pequeños, nuevos umbrales de proporción que pueden ser cuantificados, aunque eso

no reduzca la complejidad de los fenómenos armónicos. Finalmente, debemos relativizar el residuo de idealismo que persiste en su admiración por la naturaleza prodigiosa de dichos fenómenos, que el mismo Aristóxeno se ocupa, no obstante, de poner en su lugar entre otros aspectos del arte de las Musas. Los instrumentos musicales portan de generación en generación la posibilidad de revelar y hacer variar nuestra disposición para percibir proporciones en las vibraciones acústicas, igual que los signos del lenguaje portan consigo la posibilidad de poner en juego nuestra capacidad para representar cosas. Sin ayuda de instrumentos –la voz entre ellos– la armonía no se podría reproducir a voluntad y no podríamos llegar a comprenderla. Sin ayuda del cálamo, difícilmente hubieran podido Filolao y Arquitas llevar a cabo los cálculos en que Aristóxeno funda su teoría de la percepción musical. Las consonancias son un hecho natural, pero su percepción requiere la cooperación sostenida de las técnicas instrumentales con el oído. Dicho de otro modo: la armonía hay que acabar de producirla, salir, por así decir, a su encuentro, convertirla de nuevo en acto –ya sea musical, matemático o de lenguaje–, porque de lo contrario no residiría en parte alguna, por más que las oscilaciones periódicas de la onda sonora sean un hecho objetivo, por más que nuestros sentidos estén naturalmente dispuestos para percibirlas. No es posible comprender la armonía sin producirla, sin convertirla en hecho compartido, aunque resulte difícil expresar lo que intuitivamente hemos percibido. Podemos cantar sin comprender las leyes de la armonía, pero no teorizar sobre ella sin cantar o tocar un instrumento, sin fijar por escrito las ideas, sin trazar algunos diagramas. He aquí un punto de partida para el estudio de las relaciones alógicas entre la música y el lenguaje: ambos trascienden sus realizaciones efímeras tan solo en la medida en que les proporcionamos medios para trascenderlas. La trascendencia misma es concebible como un fenómeno inmanente al lenguaje y a la práctica musical. Pero es la práctica musical –no el lenguajela que se presta a revelar el dinamismo de las formas sonoras, tanto de las más inmediatas y efímeras como de las más durables.

Resulta interesante al respecto contrastar la admiración ante la naturaleza asombrosa de la armonía con otra curiosa afirmación de Aristóxeno, en la que explica cómo entiende el proceder de su ciencia: «Es necesario que quien nos escucha intente comprender

estas cosas correctamente sin prestar atención a si la explicación que se ofrece de cada una de ellas es exacta o aproximada, sino colaborando él mismo en el deseo de entenderla y creyendo que para su comprensión habremos sido suficientemente exhaustivos tan pronto como la explicación baste para embarcarle en la comprensión de lo dicho.»[708] ¿Qué ciencia es esta cuya comprensión es indiferente a la exactitud (del cálculo matemático, se entiende); que halla su fundamento en otro tipo de precisión, propio de la percepción compartida, y reclama la adhesión de un oyente tan temerario como para embarcarse en ella con tales premisas? ¿Estamos ante un maestro reticente al cálculo o ante el que experimenta la necesidad de transmitir su asombro por medio de palabras y con ayuda más que probable de instrumentos musicales? Da la sensación de que en ese límite de aproximación, en el que se ha de producir la comprensión de la armonía contando con el deseo de entenderla, se tambalea la jerarquía tradicional entre el lógos en sentido estricto y la experiencia musical.

Por aproximación llegamos a comprender la naturaleza de la melodía armonizada (mélos hērmosménon) en el marco de la percepción compartida, con ayuda de instrumentos y de palabras. Hay una forma de exactitud propia de la armonía que no se confunde con el cálculo de sus magnitudes, que el teórico puede llegar a expresar verbalmente, dejando a un lado lo aprendido con el aulós o con la lira. De ambas premisas se deduce que el lenguaje participa en cierto modo de la exactitud propia de la experiencia musical, distinta de la mera oposición diacrítica. La relación alógica que el lenguaje mantiene con el lógos propio de la práctica musical comporta pues, al menos, dos formas de exactitud: una comprehensiva, que se genera en el campo invisible de la sonoridad; otra distintiva, que se puede hacer visible por medio de grafismos. Además de designar con mayor o menor precisión lo que la vista distingue, el signo lingüístico representa (es decir, pone en escena de nuevo y se pone en el lugar de) una exactitud que conoce de oídas. La teoría musical incorpora la experiencia de la armonía y del ritmo, retoma por otros medios la tarea de la poesía. La antigua relación ancilar de la música respecto al épos de tradición oral se invierte cuando la teoría musical se pone al servicio de su objeto. A partir de aquí una cuarta conclusión provisional emerge de los Elementa harmonica: el lógos propio de la forma musical no

sostiene con el lenguaje relaciones de analogía al modo en que el lenguaje simboliza lo visible; se iguala con él en jerarquía para compartir el fundamento acústico de la certeza.

Desde el punto de vista de la filosofía, es inevitable mantener alguna reserva con respecto al uso del término lógos para referirse a las prácticas musicales. Lógos significa expresión verbal, discurso o razonamiento, razón o relación proporcional. Proviene de légō, que es primeramente juntar, coger, escoger; después contar en el doble sentido de enumerar y de narrar; finalmente, decir que escoge y relaciona lo significativo. Ahora bien, la cosecha de palabras escogidas, que merecen ser rememoradas, pasa desde tiempos inmemoriales por el cedazo de la danza y del canto. Si consideramos el lógos en sentido estricto, se hace preciso no obstante relacionarlo con un sustrato prelógico del que deriva un principio de organización de la experiencia almacenada y simbolizada por medio de palabras. El plural lógoi en Homero se aplica a fórmulas de encantamiento que podían ser proferidas con melodía y con ritmo.[709] Las razones pitagóricas de la armonía todavía no se alejan mucho de la fórmula mágica. Heráclito llama lógos al «fuego eterno que se enciende con medida y se apaga con medida (métra)», «causa del ordenamiento del mundo», rayo que separa y une todas las cosas. El verbo sagrado de Heráclito prolonga el fuego del cosmos.[710] En Platón y en Aristóteles, el lógos adquiere ya un sentido puramente lingüístico: es el enunciado que atribuye legítimamente un predicado a un sujeto, la proposición controlada por una definición inteligible, ajena a las sombras del continuo sonoro. A partir de entonces, el uso que hace la filosofía del término lógos es restrictivo: decir razonado, por oposición a la irracionalidad del decir de los poetas. Presupone, sin embargo, una tradición de prácticas comunitarias de las que emerge la conciencia de las proporciones que el lenguaje puede nombrar.

Siguiendo el camino abierto por Heidegger en su propósito de refundar la ontología, en su ensayo sobre las relaciones entre música y lógos Johannes Lohmann ensalza la disposición particular de la lengua griega para preguntar por el ser de las cosas: el discurso que «da cuenta» o «da razón» (lógon didónai) guarda correlación con los fenómenos que en sí mismos tienen proporción (lógon ékhein), entre los cuales destacan las consonancias de la

octava que los pitagóricos expresaron por medio de números.[711] Sus proporciones no son mera representación, sino realidad física, de suerte que constituyen un terreno privilegiado para asentar los derechos de la lengua capaz de formular proposiciones abstractas.[712] Bajo el influjo eminente del arte de las Musas, el lógos juega con la ambigüedad semántica entre «dar» y «tener» razón, entre el «escoger» razonado y la cohesión de «lo reunido». La proporción musical, que es a un tiempo intentio subjetiva y substratum óntico, anima a dar por supuestas las relaciones íntimas de la expresión con la cosa que designa. Esa lógica que da razón del ser, añade el pensador germano, es el rasgo unitario de las artes liberales que la Europa medieval hereda de Grecia, entre las cuales «la música es la más antigua».[713] La música se presenta así como heraldo del lógos, arte que revela el orden del mundo con ayuda de las matemáticas. De ambas aprende la filosofía a convertir «una práctica puramente empírica en una práctica guiada por sus condiciones de posibilidad captadas teóricamente»;[714] y traslada luego su experiencia de la proporción musical y matemática a las ciencias del lenguaje, culminando la tendencia a la abstracción propia del pensamiento heleno.

Lohmann no hace otra cosa que extraer retrospectivamente las consecuencias de la sublimación de la armonía que lleva a cabo Platón. No carece de razones para sostener que el sistema musical de la Hélade proporciona un primer modelo de «construcción ideal», pero se extravía al argumentar el modo en que la «claridad» de ese modelo trasciende tanto sus orígenes étnicos como sus usos prácticos, porque sublima la música como fundamento de un lógos dominante que no es necesariamente musical, aunque especule con la armonía.[715] Cuando afirma que dicho sistema no se reduce a un «juego empírico» de consonancias y disonancias, sino que es «de forma inicialmente instintiva y luego cada vez más consciente, una forma ideal (“a priori”) proyectada y construida en la materia de la sensibilidad», descarta que se trate de una estructura «categorial» o forma pura del entendimiento a la manera kantiana y recurre a Heidegger para describir la «lógica existencial» que comprende «las posibilidades de un recorrido regulado de “tonalidades”».[716] Deja en suspenso la aplicación del imperativo categórico que protege la libertad en nombre de los principios universales de la razón, pero no da cuenta del proceso en que la forma ideal del sistema musical

griego llega a ser regulada y encarnada, como si naciese constituida por los números pitagóricos. Proyectar en la materia de la sensibilidad comporta sus riesgos. La exaltación de la música como sistema ideal renuncia a profundizar en su «juego empírico», falsea la realidad ignorando el talante caprichoso de las Musas o el humor del antiguo aedo y acaba por rendir tributo exclusivo al linaje paterno de Harmonía.

La naturaleza de las consonancias responde en buena medida al orden de los números, funciona como universal irreductible a una cultura y sirve de fundamento para una teoría de las proporciones, pero no justifica en modo alguno la pretensión de fundar una ontología en las estructuras del discurso. No porque el pensar venga más o menos condicionado por las estructuras de la lengua particular en que se expresa, sino porque los universales lingüísticos se apartan de toda correspondencia con las cosas para urdir una lógica autorreferencial, cuyo propósito no es contemplar el mundo, sino delimitarlo para operar con él. Fuera de la práctica musical, la intencionalidad del lógos no halla correspondencia entre las cosas sino cuando las fuerza para adaptarlas a sus propios esquemas. Aun así, las palabras preservan un poder para establecer infinitas conexiones, su costumbre de imponer marcas y registrar operaciones conlleva la posibilidad de adentrarse por sendas no previstas y decir algo más de lo que convencionalmente representan. En eso consiste, acaso, lo que Heidegger llamaba «abrir un claro» para que «la verdad del ser» se manifieste en el lenguaje: el lenguaje no hace sitio para la aparición del ser de los entes sino cuando renuncia a representarlos y a operar con su valor. En consecuencia, solo es «la casa del ser» cuando poéticamente habita al lado de las cosas a la intemperie.[717] La música, en cambio, es refugio habitual de las palabras que se desligan de la obligación inmediata de representar.

Recapitulemos las conclusiones a que nos lleva la lectura de los Elementa harmonica. Son como hitos en el camino para futuras investigaciones liberadas de la obligación de sublimar las prácticas musicales por medio de una teoría que espera obtener rédito de otra especie. La teoría musical comienza por adaptar los términos aristotélicos a una concepción dinámica del lógos. Se aproxima a una definición de la forma sonora que requiere una puesta a punto

de los conceptos que provienen de la experiencia visual. Exige, en particular, superar la distinción drástica entre esencia y apariencia. Pese a los intentos confusos del propio Aristóxeno, no permite establecer una correspondencia lógica de las estructuras musicales con las estructuras del lenguaje: el eīdos sonoro posee una especificidad que lo mantiene apartado de ellas, pero al mismo tiempo conserva una cercanía que va más allá de las semejanzas y sugiere la posibilidad de dotar a las palabras –y a las cosas que representan– de algún modo de proporción que solo metafóricamente puede ser llamado musical. La intencionalidad de las acciones y de las significaciones humanas se desliga de las armonías y de los ritmos que percibimos como fenómenos naturales, pero por otro lado alcanza a establecer cierta correspondencia con los productos de la práctica musical, lo cual no la exime de la necesidad de dar con su propia forma de proporción. El lógos propio de la forma musical no sostiene las relaciones de analogía jerarquizada a las que el lenguaje recurre para representar lo visible. Pero reclama cooperación para compartir a través del sonido una aproximación a la verdad.

Aristóxeno proporciona una noción de las formas musicales que proviene de las prácticas tradicionales. Su propósito es alzar las técnicas artesanales del oficio musical y de los maestros de armonía al nivel intelectual propio de un filósofo del Liceo, pero su ciencia permanece apegada a la experiencia de los músicos.[718] Esa perspectiva le permite afirmar que las formas musicales resultan de una combinación de las condiciones naturales de la percepción y de las funciones variables integradas en el sistema de la octava, que responden a los géneros y armonías de origen diverso, condicionados por distintas prácticas instrumentales. Por desconfiar de la hechura y del ajuste imperfecto de los instrumentos, no llegó a admitir que pudieran proporcionar enseñanza sobre la naturaleza de las consonancias. Pero la armonía no reside en sitio alguno, fuera de las vibraciones que se producen entre los cuerpos y del ajuste de los instrumentos con el oído, aunque alcance a dejar en la memoria la impronta de su ordenamiento admirable. Está adherida a la materia y a la tensión de las cuerdas, a la distancia calculada entre los agujeros de una caña, al ejercicio de la voz y de la propia escritura. La construcción musical echa raíces en los cuerpos y no se alza hacia lo sublime sino en el espacio público, de forma ocasional

y efímera, en los días de celebración. Sus patrones regulares se decantan en la tradición del corpus hereditario. Su presentación clara es objeto de teoría, pero solo permanece a través de las generaciones porque se sustenta en las relaciones de los cuerpos vibrantes con el entorno. Resulta, pues, legítimo hablar de un lógos propio de la práctica musical que es a un tiempo condición natural y producto de las artes sonoras, distinto de su expresión matemática y de los diagramas de los harmonikoí. La práctica musical no justifica propósitos teóricos de apariencia apodíctica ni tampoco la exaltación de la supremacía cultural. Porta en sí misma, en cambio, el germen del pensamiento y nos guía de la mano hasta el umbral de la abstracción.

V. Restauración de la lógica del ritmo

Entre los griegos de los periodos arcaico y clásico, el ritmo musical no se convirtió en asunto de interés fuera del verso. La preocupación por las proporciones visibles alcanzó, en contrapartida, un alto grado de elaboración. Eso no quiere decir que los antiguos griegos careciesen de sentido del ritmo específicamente gestual y sonoro. La danza en sus diversas modalidades –guerrera, gimnopédica, imitativa, dionisiaca, trágica o burlesca– adquirió un alto grado de consideración en sus ciudades. El batir del pie sirvió para ajustar las palabras memorables con las harmoníai y el ritmo percutido fue compañero frecuente de la danza, pero no mereció especial atención artística o teórica. Los instrumentos de percusión no cumplieron en Grecia una función tan relevante como la lira o el aulós. Estos hechos guardan quizá alguna relación con el borroso recuerdo que, según el testimonio de Platón, Sócrates preservó de la enseñanza rítmica damoniana. El fundador de la Academia ejerció en este punto su derecho a preservar para la posteridad lo que interesaba a sus elevados fines. Laloy resume en pocas líneas la evolución de las preocupaciones de los griegos clásicos por el ritmo musical antes de Aristóxeno: resalta la sorprendente falta de atención de los pitagóricos al respecto, pese a su interés por el número; hace constar que los maestros de música helenos enseñaban a batir la medida; y alude a un tratado perdido de Laso de Hermione, considerado como el primer tratado musical de Grecia, en el que la parte dedicada al ritmo debió de ser «muy elemental». Las burlas de Aristófanes en Nubes indican que el propósito de razonar acerca de los ritmos era novedoso a la vez que risible en la Atenas del siglo V. El musicólogo galo atribuye a la dramaturgia argumental de Platón el olvido socrático de la teoría rítmica de Damón: «hace como si la conociera mal», en tanto que se ocupa con detalle de sus ideas sobre armonía. «Platón se acuerda ciertamente de los ataques de Aristófanes y pretende mostrar que Sócrates no perdía su tiempo en satisfacer tan vanas curiosidades, buenas para Damón el músico, no para un filósofo.»[719]

Era frecuente en Grecia, no obstante, el uso de crótalos de madera o concha (krótala) y de címbalos de bronce (kýmbala), según se

observa en las pinturas sobre cerámicas. Los idiófonos articulados para ser entrechocados con una mano fueron conocidos en Sumeria en una fase temprana del tercer milenio y luego también en Egipto. Los címbalos fueron usados en Creta desde época minoica. West aclara que este tipo de instrumentos tenían su lugar en las reuniones festivas de los griegos, pero no intervenían en el teatro ni en los concursos musicales ni en el culto.[720] En algunos vasos arcaicos aparecen en manos de hombres, pero luego se generalizó la representación de bailarinas tocando crótalos o címbalos al lado de auletas o citaristas masculinos. Solo un tambor de mediano tamaño (týmpanon), también de origen probablemente oriental, era común en danzas orgiásticas relacionadas con Dioniso o con la Diosa Madre y su uso se asociaba, una vez más, principalmente con las mujeres. Un tipo especial de calzado provisto de elementos resonadores (kroúpeza) fue empleado por los auletas para marcar el ritmo en las danzas corales. Pero, en líneas generales, la percusión en la Grecia antigua no rebasó el nivel de las prácticas populares, no alcanzó, podríamos decir, derecho de ciudadanía: corrió una suerte comparable con la de las mujeres, los esclavos y los extranjeros.

El ritmo musical desempeñó un papel nada desdeñable en la pólis, pero su naturaleza fue encubierta por un reparto de valores que puso en primer plano la voz y los instrumentos productores de melodía. El término rhythmós no adquirió sentido específicamente musical hasta que entró a formar parte de la definición platónica del mélos, sin que se considerase aparentemente necesario distinguirlo del metro del verso. Cuando Aristóteles proporcionó en su Retórica el primer testimonio de una clasificación de los ritmos, reflejaba probablemente ideas generalizadas entre los maestros de música de su tiempo. Pero el ritmo musical no hizo patente su condición independiente del verbo hasta los Elementa rhythmica mal conservados de Aristóxeno de Tarento, e incluso entonces se preservó la terminología métrica para designar sus patrones. La idea de «forma proporcionada», que era el sentido originario de rhythmós, se convirtió en finalidad suprema en las artes visuales, en la filosofía y en las ciencias, imprimiendo el sello por el que reconocemos el clasicismo heleno, pero las cuestiones del ritmo musical debían de sonar a los griegos cultos como un asunto vulgar, demasiado obvio, tan necesario para el aprendizaje como

desdeñable entre las artes de interés ciudadano. Solo merecieron atención en el terreno eminente del verso, una vez que fijado por escrito se prestó a hacer visibles sus estructuras desatendidas en la práctica corriente. Por medio del metro del verso, la voz se adueñó así del dinamismo que compartía con los pies y con las manos.

La métrica sustituye la experiencia rítmica por la huella que esta imprime en las medidas del verso, de suerte que un producto de la cooperación funcional entre diversos planos de actividad motora se presta a aparecer como materia verbal solamente. Deja caer en el olvido la complejidad propia del ejercicio musical para considerar la forma durable del verso escrito, sin atender al hecho de que la experiencia rítmica transmitida oral y gestualmente forma parte del aprendizaje en paralelo con el habla y con las letras. Los metricistas se atienen a la evidencia documental, a la posibilidad de regular el verso con referencia exclusiva a la cantidad silábica normalizada y, aunque interpretan la huella del ritmo musical como fenómeno de orden exclusivamente lingüístico, no tienen reparo en seguir llamando «pies» a sus medidas. Durante el periodo clásico, el ritmo musical no se distinguió del metro; pero, ya en época alejandrina, la métrica ejerció su dominio sobre el campo de los estudios literarios, investida con el prestigio que le proporcionaba una larga tradición de poesía cantada.[721] Apoderándose de una función básica del viejo arte de las Musas, al cual volvía parcialmente la espalda, se arrogó derechos de señorío sobre las nuevas técnicas del saber. La filosofía, la gramática y la retórica reconstruyen, cada una a su modo, una imagen del origen del que intentan distanciarse: Platón renueva el uso del mito y sublima el modelo armónico de los pitagóricos; la gramática sistematiza en un corpus escrito los signos transmitidos por tradición oral; la verdad del lógos concebido como principio físico, a la que desatiende el sofista que solo busca persuadir, reaparece en sus ejercicios retóricos como verdad intrínseca del lenguaje mismo. No ocurre otro tanto con la métrica que, al renunciar a su linaje poético-musical, corta los puentes con la realidad y se entrega a una mera clasificación de las variantes del verso. Este hecho, que pudiera parecer irrelevante para la historia del pensamiento occidental, encubre uno de sus puntos más sensibles, pues en el verso griego se prepara la transición hacia otras formas de discurso que aspiran a representar las estructuras del ser.

Debemos, por tanto, intentar reconstruir la función del métron en el medio en que se gesta, aunque no podamos ir más allá de hipótesis plausibles, empezando por considerar su relación con las actividades rítmicas primarias del ser humano. Algunas de ellas hunden sus raíces en el comportamiento animal: balancearse, caminar, golpear, correr, repetir sonidos vocales inarticulados, imitar los gestos de un semejante; otras son formas culturales universalmente extendidas, como la danza. El aprendizaje del habla se apoya en una trama de comportamientos recurrentes que responden a los ciclos de la naturaleza y de la vida comunitaria, en la cual el sonido articulado se encuentra reiteradamente con lo que pretende significar. La danza, junto con la pintura rupestre, es la primera representación consciente de las relaciones entre el grupo humano y su entorno. Mucho antes que la escritura, actúa como procedimiento gestual-sonoro de selección del lenguaje memorable. C. M. Bowra ha restaurado la imagen de las condiciones en que la actividad rítmica de los pueblos cazadores-recolectores condujo a la práctica del canto, cuya función primera es reanimar el sentido de los ritos y los relatos ancestrales, que con el paso del tiempo se van haciendo oscuros, y realzar sus elementos más significativos por medio de expresiones que concitan la emoción: «La canción emerge de la acción rítmica y a ella le debe algunas de sus características más importantes. Esa acción es más vieja y temprana que las palabras rítmicas, que son añadidas para proporcionarle un nuevo elemento clarificador. [...] La danza es uno de los más tempranos intentos del hombre por moverse en un mundo imaginario de su propia creación.»[722] La actividad rítmica compartida se desarrolla en paralelo con el lenguaje y de la interacción entre ambos resulta otro lenguaje selecto, radicalmente distinto del habla corriente en su forma, en su contenido y en sus fines comunicativos.

Observemos qué factores intervienen en la decantación poética del habla. De un lado, el verso toma por modelo ciertos segmentos de la cadena verbal, fórmulas que se singularizan por su significado eminente, como las jaculatorias rituales o los encantamientos, que tienden a ser repetidos en ocasiones particulares; de otro lado, se sirve de sonidos vocales sin significación, secuencias de sílabas articuladas según los «requerimientos de la danza», que en opinión de Bowra representan «el género de canto más temprano practicado por el hombre».[723] Haciendo uso de la voz como instrumento,

acompañada por otras herramientas productoras de sonido, el grupo humano elabora una tonada que refuerza el sentido ritual de la danza. Hagámonos cargo de las implicaciones que conlleva la argumentación de Bowra: la tonada extiende la resonancia de la danza por el espacio circundante, proyecta al aire la actividad que comparte con los pies a nivel del suelo y aúna la respiración de los participantes. Contribuye a configurar la actividad rítmica colectiva como evento memorable. La melodía y el ritmo se acoplan para engendrar un soporte que permite a la voz alzarse hacia un plano elevado. La palabra dispone así de una suerte de pedestal o altar sonoro sobre el que aspiran a instalarse los significados sublimes. La expresión significante no es necesariamente rítmica ni melódica, pero comparte con la música sus materiales y es capaz de hacerse musical. Su función en el canto vendría preparada –si hacemos caso a la reconstrucción de Bowrapor el golpe de voz asociado al movimiento de la danza. De esta suerte, la sílaba resulta ser –tal como pretende la métrica y como quizá sospechaba confusamente Aristóxeno– el pilar en que se sustenta el edificio poético, aunque ni la métrica ni la lingüística ni la musicología aclaran en qué sentido preciso. Concierne a la filosofía la tarea de intentarlo desde un planteamiento que haga confluir dichas disciplinas en una concepción unitaria.

La sílaba es el elemento mínimo que condensa las posibilidades del ritmo y de la melodía, a la vez que forma parte de la cadena significante. Para convertirse en unidad métrica propiamente dicha, debe hacer variar su duración de manera más o menos proporcionada, igual que la melodía asociada al ritmo. La voz se vuelve rítmica al juntarse con el gesto, con el batir de las palmas, con la alternancia de los pies sobre el suelo. Pero no basta con el golpe de voz reiterado para que el métron se configure como estructura en la que alternan sílabas de duración distinta y conmensurable, a la que la frase puede ajustarse. En el canto primitivo, dice Bowra, nada hay que pueda llamarse «metro» con propiedad, no hay regularidad recurrente de patrones verbales definidos por la alternancia de duraciones breves y largas o de acentos débiles y fuertes; sin embargo, los inicios del metro son perceptibles desde el momento en que las palabras se ajustan a una melodía, pues entonces se acentúa la tendencia a formar versos isosilábicos que pueden reiterar una curva de entonación, o

contener el mismo número y la misma distribución de acentos fuertes, cada vez que la melodía se repite. Un germen de melodía asociado al ritmo parece ser condición previa para que el cantor primitivo se entregue a la tarea de adaptar la frase significante al canto en el marco de la danza colectiva. El metro propiamente dicho vendría después, como reducción de la experiencia orquéstica y musical al plano del habla poética, dando lugar a la posibilidad de normalizar las variaciones de duración, fuera ya de la necesidad de atenerse al origen de la secuencia propiamente musical. Bowra no deja lugar a dudas en este sentido: «El metro depende en última instancia de la música [...]. La extensa variedad de sistemas métricos en la literatura posterior indica que, en la poesía temprana, lo que realmente contaba era el ritmo y que el metro evolucionó a partir de ahí de diversas maneras para cubrir las necesidades del canto.»[724] La precedencia en el tiempo del canto glosolálico con respecto al verso significante puede ser discutida, porque la repetición de una frase convertida en jaculatoria o encantamiento también puede derivar en canción. Bowra aduce, sin embargo, testimonios que demuestran la frecuencia de ese tipo de canto entre pueblos que hasta hace relativamente poco tiempo compartían modos de vida propios del Paleolítico superior.[725] Todo lo cual nos lleva a concluir que el metro del verso no es un fenómeno exclusiva o eminentemente lingüístico, sino musical, producto de la cooperación entre la actividad rítmica y la melodía, que al condicionarse recíprocamente proporcionan a la frase la posibilidad de convertirse en fórmula.

Entre el golpe de voz asociado al paso de danza y la fórmula verbal se produce el fenómeno que Deleuze y Guattari llaman «doble atracción» o «doble devenir»: la relación de reciprocidad entre dos especies que intercambian formas y funciones, idea particularmente aplicable a las funciones contrapuestas –musical y significante– de la voz humana.[726] Según los autores de Mille Plateaux, la realidad física, orgánica y psíquica se presenta en estratos entre los que se produce interacción por contacto inmediato o por fallas, como en geología.[727] Deleuze y Guattari entienden el ritmo del mismo modo, como interacción entre planos de actividad y no como medida lineal: «El ritmo nunca está en el mismo plano que lo ritmado.»[728] Entre el batir del pie y la voz se da esa superposición que permite saltos y conexiones de un plano de actividad a otro: no solo

aproximar las duraciones respectivas de la sílaba y de la frase, alargando aquella con o sin variaciones de altura, contrayendo esta en un solo grupo fónico en torno a un núcleo de mayor peso, sino –lo que es más importante– mimetizar también sus funciones respectivas. Una secuencia de sílabas sin sentido se puede asociar con entonaciones y gestos que la hacen devenir significante, en tanto que la frase formular ritmada descuida su función referencial, se avecina a lo insignificante al apoyarse reiteradamente sobre el suelo, gracias a la conexión del golpe de voz con el batir del pie. Cuando la sílaba se alarga o se repite para mimetizar la longitud o la intención de una frase, da lugar a una variación melódica sujeta a la atracción de las consonancias y adquiere un sentido participativo duradero distinto de la significación. El ritmo y la melodía amplifican el reparto de los signos hacia la tierra y hacia el cielo, ofrendan el acto de la celebración al caudal de la sucesión temporal en la que debe ser preservado. En la danza ritual primitiva, la función musical y la función significante de la voz se sirven una de otra para alcanzar sus fines, su divergencia misma sirve al interés común de la tribu.

Además de pilar o fundamento, la sílaba es nudo y encrucijada, tópos físico en que se producen intercambios entre planos de actividad superpuestos: el paso de danza, la voz, la melodía y el significado supremo. Asegura la comunicación entre diversos estratos de memoria del ser humano. Desde este punto de vista, Aristóxeno tenía motivos de sobra para prestar atención a la homonimia entre la sílaba y el intervalo de cuarta, al que los pitagóricos llamaban «sílaba» antes de que se apropiasen del término los gramáticos y los metricistas. Hemos visto que su comparación de las leyes de la armonía con las del lenguaje resulta confusa, pero quizá podamos ahora profundizar un poco más en las intenciones de su pensamiento. Al hacer uso de la acepción reciente y generalizada del término «sílaba», que contrasta con su antiguo sentido musical, Aristóxeno se mantiene al margen de la tradición pitagórica, con intención de alterarla radicalmente, de aplicar al intervalo musical un modelo de unidad o cohesión distinto del número. Se sirve del «giro lingüístico» que ha tomado el término, aplicado a las armonías tan solo un siglo antes, con objeto de fortalecer la lógica de su teoría armónica sin ayuda del cálculo o de la construcción geométrica. Pretende poner al día los estudios

musicales desde la perspectiva de las ciencias del lenguaje en desarrollo, pero al mismo tiempo intenta preservar a toda costa la verdad latente en su objeto de estudio, que inevitablemente escapa a los razonamientos que se enseñan en el Liceo.

Syllabḗ (syllabá en el dialecto dórico de Filolao, xyllabḗ en Aristóxeno) quiere decir «vínculo» y proviene del verbo lambánein, que significa «coger» o «tocar» y –en sentido figurado– «percibir con los sentidos» o «captar con el pensamiento». En el compuesto syllambánein, que designa igualmente el «prender» y el «comprender», el prefijo refuerza la idea de conjunción que está implícita en la raíz del verbo. Referido al intervalo de cuarta o tetracordio, el término syllabḗ vuelve paradigmático el vínculo de la armonía entre dos notas, ya sean sucesivas o simultáneas.[729] En su acepción gramatical posterior, la sílaba es golpe de voz que generalmente vincula sonidos consonánticos y vocálicos, aunque también puede consistir en una simple vocal. A la luz del uso musical precedente, la sílaba del habla aparece como unión consonante de stoikheīa o «elementos», que es como los gramáticos llamaban también a las «letras» en cuanto componentes mínimos de las palabras.[730] La cuestión es determinar el modo de vinculación de esos elementos, que en la sílaba del habla se juntan en orden sucesivo, pasando casi desapercibidos en favor del significado que reclama toda la atención, a diferencia de las notas cuya relación de armonía se recrea en la memoria inmediata. La sílaba del canto preserva vínculos que se resisten a fundirse en la cadena significante. Antes de que se usase el alfabeto fonético para representar y fijar los sonidos del habla, la sílaba era el «elemento» básico que reunía toda la complejidad del gesto, del canto y del habla: unidad rítmica sincronizable con los movimientos de los pies o de las manos, golpe de voz susceptible de ser melodizado y articulación de consonantes y vocales en el grupo fónico mínimo, que se inserta en unidades significantes superiores.

Para completar la caracterización de esa unidad compleja hemos de añadir un par de observaciones. La primera concierne a su dimensión temporal: los elementos consonantes y vocales de la sílaba no son notas simultáneas, pues se vinculan en el orden de la sucesión, aunque los percibamos como unidad sincrónica. A la hora de hablar, nos contentamos con hacer perceptible su vínculo,

porque el significado apremia, y solo con ayuda de una representación gráfica podemos alcanzar a distinguirlos. La sílaba reduce a la mínima expresión la dimensión diacrónica y la hace pasar por sincronía. Tampoco la idea que nos formamos de la sucesión a lo largo de la cadena hablada, condicionada por la presentación lineal de la escritura, es mucho más precisa. Por oposición a la distinción gráfica de los fonemas solemos hablar de continuo sonoro, pero no habría sonido sin choque o roce, es decir, sin cierto grado de discontinuidad o alteración perceptible. Idealizamos el continuo sonoro para aproximarnos al enigmático silencio de las cosas en apariencia inmóviles, las rodeamos de ondas vibrantes, las envolvemos por medio del fluido invisible de la voz con objeto de apropiarnos de ellas. La idea del continuo sonoro reconstruye una imagen de la invisible continuidad material de la que destacan los objetos. La señal acústica, sin embargo, es esencialmente discontinua: proveniente de una alteración del medio audible, entrecortada por numerosos obstáculos, está destinada a desvanecerse en lo inmediato, volcada hacia el límite entre lo perceptible y lo imperceptible. Lo que designamos cuando hablamos del continuo sonoro, por oposición a las unidades discretas del lenguaje, es la continuidad indescifrable entre el sonido y el silencio, entre lo visible y lo invisible.

Del relativo silencio del cuerpo emerge la columna de aire que vibra en el aparato fonador y es modificada por sus apéndices y cavidades extremas antes de salir al exterior reclamando atención. Apenas esbozado un fonema consonántico, a través de la vocal más o menos abierta y prolongada que le sigue, la voz se entrega al choque con las resistencias del entorno, antes de apagarse o dar paso a otra consonante. El sonido busca de continuo sus límites en un ámbito de reverberaciones que mueren ensanchando su curso en todas direcciones. Lo que llamamos continuo sonoro está hecho, pues, de discontinuidad precaria, de intersecciones de ondas que se desvanecen como cristales en deshielo, invisible geometría efímera. La dimensión temporal hace su aparición en la emisión de voz como caudal de formas fugaces. En la trama que la pone en relación con el entorno, la sílaba nos contenta con apariencias tanto de sincronía como de continuidad, pero no porque nos resignemos a una percepción defectuosa o seamos propensos a la ilusión enfermiza, sino porque para cumplir sus funciones le basta con asomarse a los

límites del entorno para tantearlos, con dar lugar a una percepción fugaz de lo invisible, a un ensanchamiento del tiempo en la reflexión de la señal sonora. Cuando el golpe de voz es rítmico y melodioso, se libra, además, de la espera del significado o se recrea en retardar su aparición.

El propio Aristóxeno no es muy preciso a la hora de servirse de los términos que aplica al movimiento de la voz, porque deliberadamente deja de lado la preocupación por la física del sonido para contemplar las proporciones más aparentes del espacio musical. Imagina así la nota como una señal estable dentro de una sucesión de intervalos, de manera comparable a los signos de la escritura o a las marcas de un diagrama.[731] Habla primero de continuidad (synékheia) de la «melodía conversacional» porque el habla no se detiene en una nota precisa, mientras el canto permanece idealmente estable en cada nota, según se desarrolla su movimiento a través de los intervalos: al cantar «rehuimos la continuidad y perseguimos la mayor fijación posible de la voz».[732] Se trata de una «idealidad» apegada a la práctica, de un efecto que se obtiene por aproximación, que permanece en la memoria y puede ser analizado por el intelecto, representado en forma gráfica. Los diagramas traducen la realidad invisible del sonido, permitiendo que la teoría mantenga, incluso en el terreno acústico, su sentido originario de «contemplación». Pero hay que recordar que la representación de los intervalos musicales no funciona solamente en un sentido, sino que exige reciprocidad, es decir: volver del diagrama visible a la expresión sonora. Los diagramas son un complemento auxiliar y no el objetivo de la comprensión, recalca Aristóxeno.[733] La comprensión (es decir, la teoría) se sirve de los diagramas igual que de los instrumentos, pero su forma eminente es el discurso, lógos. Ahora bien, el lógos escrito representa los intervalos armónicos como si fueran distancias visibles. Lo que llamamos con mayor o menor propiedad «altura» del sonido musical aparece en el diagrama que acompaña al texto como distancia discontinua sobre una línea horizontal que representa el orden de la sucesión. La física del sonido obligaría a precisar estos términos, porque en realidad todo fenómeno audible acontece en el orden de la sucesión, sin otra fijeza que una regularidad pasajera en la que intervienen diversos estratos o «alturas», de las cuales la que llamamos «altura» melódica es solo aparente, en tanto que las

alturas que de verdad cuentan –los diversos estratos de actividad física implicados en el canto– exceden los límites de la armonía. Aristóxeno aconseja a los oyentes de sus lecciones que no se detengan en consideraciones físicas –que en el terreno del sonido difícilmente se libran de la confusión–, para centrar su atención en la naturaleza de la armonía: «que no nos inquieten las opiniones de quienes consideran las notas como formas de movimiento y afirman que el sonido es siempre movimiento».[734] Luego habla, sin embargo, de continuidad propiamente musical, cuando el movimiento de la voz está regulado y progresa a través de intervalos.[735] ¿Por qué no situar entonces el espacio ideal de las consonancias en el espacio físico, una vez que alcancemos la comprensión de su verdadera y admirable naturaleza? Lo cierto es que esa tarea está pendiente desde tiempos de Aristóxeno.

La física del sonido reconoce límites variables entre los límites estables de los cuerpos sólidos. Las construcciones relativamente regulares, pero pasajeras, del sonido musical se alzan como un recinto móvil dentro de otro espacio que tomamos por fijo, semejantes a los compartimentos de un tren en marcha en las consideraciones sobre la relatividad de Einstein, pero se trata de un tren que se desvanece de inmediato, si bien sus proporciones hallan eco en la memoria del oyente. El espacio musical no es una metáfora, sino triple realidad: ondas proporcionadas en el entorno, memoria acústica de la armonía y –finalmente– esquema de un orden representable. Synékheia o continuidad es, en efecto, un concepto fundamental en nuestro objeto de estudio, pero no admite reducción del movimiento a una escala regulada ni tampoco a un fantasma de infinitud: la phōnḗ recorre los límites entre la visibilidad y la phantasía, restablece la continuidad entre la realidad material y la representación ideal.

Consideremos ahora la sílaba aislada en su dimensión relativamente sincrónica. Dentro del círculo de la danza y del canto, en cada golpe de voz se superponen diversos estratos de actividad: las acciones rítmicas de los pies sobre el suelo, de las manos y de los brazos por debajo de las caderas o por encima de la cabeza, de la voz que se eleva en el aire y proyecta en el entorno el resultado de la tensión del cuerpo con la fuerza de gravedad. En sentido vertical, la sílaba se inserta en la urdimbre del cuerpo erguido, poniendo en sincronía,

tan efectiva –ahora sí– como sea posible, no solo sus diversos miembros (mélē, origen de mélos), sino también las reverberaciones del entorno, de suerte que vengan a realimentar con armónicos proporcionados las cualidades dinámicas y tímbricas de la voz. Esta es la razón de que percibamos la sílaba como unidad, a pesar de la disposición sucesiva de sus elementos y del apremio de la significación. Los diversos estratos de actividad del cuerpo se coordinan en una suerte de predisposición mélica que se actualiza con la emisión de voz. A la vez que emisora de signos lingüísticos, la voz humana es un órganon inserto en el cuerpo, conectado a sus extremidades. Nace predestinada al ritmo y comprometida de antemano con la posibilidad de la armonía. El esfuerzo sincrónico se repite a cada paso, se proyecta hacia delante, primero en la posibilidad inmediata de la frase musical y luego en la posibilidad siempre en suspenso de la frase verbal, cuyo significado unas veces se precipita y otras se retrasa indefinidamente. Quiere hacer durar la celebración, dar tiempo para que se desarrolle la forma de la canción, para que se renueve la palabra de los ancestros, para que se produzca el advenimiento del sentido que la tribu quiere inmortalizar. A la vez que el fluir sonoro se asoma a los límites del espacio visible, el círculo de la danza se entrega al curso del tiempo histórico. La sílaba del canto es la unidad elemental de la intuición espacio-temporal.

La tentación de interpretar la trama y la urdimbre de la sílaba como un sistema de coordenadas topa con la imposibilidad de fijar en el círculo de la danza un término fijo para la racionalidad. En el eje de abscisas, tendríamos la sucesión temporal del movimiento corporal y del canto; en el eje de ordenadas, el cuerpo artificialmente detenido en un instante de la danza. En sentido horizontal, podemos distribuir figuras (sēmeia) a lo largo de la canción o de la danza, marcar valores temporales sucesivos. En sentido vertical, en cambio, no es posible situar a una altura precisa las actividades de los diversos estratos en juego: los pies se alzan sobre el suelo, las manos golpean y pulsan objetos a distinta altura, tan pronto se unen en círculo como se separan dibujando figuras, el aliento que hace vibrar las cuerdas vocales emerge del diafragma y de los pulmones para fundirse con el aire circundante. La voz o el instrumento buscan en sus propias cavidades y en el entorno reflexiones proporcionadas que permitan graduar sus frecuencias. Lo que

llamamos «altura» de las notas musicales es frecuencia de relación con el espacio circundante, pertenece en realidad a la trama diacrónica. La dimensión vertical de la unidad de acción que es la sílaba no puede ser racionalizada porque se extiende entre límites opuestos de naturaleza inconmensurable: se apoya en la tierra y se desvanece en el cielo. Aunque la fuerza de gravedad y la frecuencia de la onda sonora sean calculables, las variables que introduce la actividad del cuerpo entre sus límites inanimados no lo son, por más que a través de sonidos busque sincronía y sintonía con sus semejantes. La comparación con el plano cartesiano no resulta del todo vana, sin embargo. De hecho, la escritura musical ajusta los valores temporales y de altura del sonido a un diagrama, con precisión suficiente como para que una obra musical escrita pueda ser reproducida. El sonido se deja racionalizar hasta cierto punto, pero todo el mundo sabe que el fenómeno musical no se reduce a escritura, que existe solo en el momento de su ejecución, en un lugar y en un momento determinados, cuando el caudal de experiencias condensadas por cada intérprete y en cada instrumento entra en resonancia, se «vincula» o se «comprende» como unión con el espacio del auditorio y con la sensibilidad de cada oyente. Lo interesante de la comparación es que permite pensar el complejo orquéstico-musical como un sistema de racionalidad precursor, en cierto modo, del sistema de coordenadas cartesianas, que a su vez representan un esquema de acción –una suerte de danza– reducida a dos dimensiones visuales.

Bowra explica con cierto detalle el modo en que los «requerimientos de la danza» determinan las estructuras del canto primitivo. Las secuencias de sílabas sin sentido, registradas en las danzas de muy diversos pueblos que hasta hace poco preservaban costumbres de la Edad de Piedra, se asocian a una tonada que les da entidad durable y las convierte en molde para ensayar fórmulas verbales. La tonada dibuja así un lugar para el advenimiento de un lenguaje liberado de la necesidad inmediata: «el primer paso hacia la poesía vino cuando su lugar fue tomado por verdaderas palabras».[736] Algunas pequeñas canciones repiten una frase a modo de encantamiento de carácter frecuentemente apotropaico (que atrae el bien y aleja el mal), como la que un cantor kurnai australiano decía haber recibido de su padre en sueños, y que interpretaba con un «énfasis muy marcado» en la última palabra: «Muestra tu vientre a la luna...» En otro

encantamiento de «tipo climático», un esquimal se dirige al espíritu de la tormenta: «Hombre de afuera, ven si te place, entra en mí si te place.»[737] Una simple variación léxica o sintáctica anuncia las posibilidades de expansión del verso hacia la creciente complejidad narrativa, en la que la unidad sigue siendo no obstante el verso independiente, en una suerte de construcción abierta que ordena sus estructuras por yuxtaposición paratáctica.[738] En respuesta a la variación lingüística, los requerimientos de la danza vuelven a intervenir condicionando el desarrollo de las formas estróficas. «Una vez que la forma ha sido establecida, el deseo de repetir sus movimientos pronto conduce a la creación de más de una estrofa construida sobre el mismo patrón.»[739] La más sencilla de esas formas, el dístico, proporciona más posibilidades para las figuras de la danza que el verso único repetido, aunque su extensión se presta también a la repetición. Frecuentemente un canto comienza por un dístico destinado a ser estribillo, del que el coro puede adueñarse con facilidad desde el principio. Al mismo tiempo que dan lugar a la variación, «los requerimientos de la danza implican que las canciones tienden a ser restringidas en el desarrollo de sus temas, pero adquieren nuevas elegancias y sutilezas formales».[740] De las obligaciones del gesto, del ritmo y de la melodía proceden el metro, la rima, las formas estróficas y su alternancia, e igualmente las figuras de dicción más simples, como la aliteración. «De la repetición procede la variación y de la variación el paralelismo que juega un rol notorio en la poesía altamente elaborada.»[741] Tan pronto como interviene el paralelismo en su construcción, por medio de formas reiteradas que se prestan a la expansión de ideas en correlación, la canción primitiva se aproxima a la poesía de los pueblos desarrollados, profusa en comparaciones que requieren versos más largos y fórmulas recurrentes que encajen en sus medidas.

La canción es producto de una economía selectiva que alterna variaciones y repeticiones en diversos estratos de actividad. La repetición en uno de ellos favorece el desarrollo de nuevas formas en otro, las cuales a su vez exigen reciprocidad: el patrón rítmico sostiene la variación melódica, la melodía acoge diversas expresiones verbales, la forma estrófica se ajusta a los movimientos de la danza y da lugar a nuevas figuras verbales y gestuales. Se trata de una lógica común al lenguaje y a la música, un sistema de

individuación de unidades expresivas producidas por interacción entre los componentes del mélos.[742] A lo largo de la cadena hablada, la acción conjunta del ritmo y de la melodía demarca una serie de quanta entre los que avanza el sentido más o menos explícito o latente de la canción: sílaba, pie, metro, verso, periodo, estrofa. Cada una de estas unidades de extensión del canto establece correspondencias con los patrones rítmicos y con la sucesión de intervalos armónicos, en un complejo encadenamiento que puede ser comparado con los procesos en que se gestan los individuos físicos o biológicos. El cristal, por ejemplo, se forma a partir de una alteración de las condiciones de temperatura o de presión de un mineral, estructura un medio amorfo y repite la disposición molecular que proporciona regularidad visible a sus facetas, como si se tratase de un patrón rítmico. La célula mantiene a través de su membrana una relación osmótica con el medio del que se nutre e interioriza una parte de él como reserva de energía, es decir, crece y se reproduce integrando la variación en su propio ser, al modo en que el sonido musical se realimenta de las reflexiones del entorno. La alternancia de variación y repetición que caracteriza la estructura de las canciones es una manifestación de la naturaleza, como si todo en ella diese muestra de una vocación poética.[743] Ciertos rasgos ónticos fundamentales se preservan en las formas poético-musicales, de modo que hay estructuras compartidas por las palabras y por las cosas, pero permanecen latentes en la raíz del habla, complicadas con el gesto y con el sonido no verbal, son anteriores a la flexión de una lengua particular y no pueden ser predicadas como propiedad de un sujeto, ya sea individual o colectivo.

El verso es una orilla privilegiada para contemplar el caudal del ser, pero en un sentido distinto al que pretendía Heidegger. Como unidad segmentable en periodos no significantes y combinable en unidades de significación más amplias, el verso hace patentes en el nivel del lenguaje las tensiones profundas de la naturaleza. Desde la unidad mínima de la sílaba y del pie métrico hasta la forma de la canción, desde la lírica hasta la epopeya, desde la sentencia y el nómos recitados o cantados hasta la longitud indefinida del relato histórico y del discurso filosófico, una suerte de dýnamis que relaciona distintos órdenes de extensión expande la energía acumulada por la voz en sincronía con el batir del pie, elabora

recursos de los que el lógos se ha de servir para distanciarse del círculo de la danza primitiva. La comprensión adecuada del lógos como «fuego eterno que se enciende con medida y se apaga con medida», según la expresión de Heráclito, requiere tener presente la experiencia orquéstica y poético-musical. Reducir el lógos griego a su función verbal es perder de vista su significado profundo. La materia prima del métron no es lingüística, por más que el lenguaje sea el medio destinado a preservar su huella, pero el metro del verso participa en la transmisión de la energía del canto hacia periodos cada vez más amplios, hasta alcanzar la extensión del discurso que cuestiona la inmediatez de las apariencias y reclama la verdad del ser. El discurso prolonga los efectos de la euritmia y de la eufonía seleccionando los conceptos más relevantes para la comunidad. Espiritualiza, por así decir, las consecuencias de la actividad rítmica y armónica. Las derivas más abstractas de la voz siguen siendo a esta luz instrumentos de las Musas.

Desde finales del siglo XX, los helenistas tienden a considerar el metro del verso como fenómeno musical. Con algún margen de prudencia en la interpretación métrica, el verso escrito puede ser tomado como indicio de patrones rítmicos que no han dejado otro rastro. West subraya el contraste entre la escasez de documentación concerniente a las melodías y la abundancia de ritmos de la poesía griega arcaica y clásica que podemos conocer con un considerable grado de aproximación, basándonos en la presumible correspondencia de las sílabas breves y largas con los valores de duración de las notas, tanto en los poemas de los que solamente nos ha llegado el texto como en los escasos documentos con notación musical: «Los metros son cuantitativos, basados en patrones de sílabas largas y cortas. La naturaleza repetitiva de esos patrones hace usualmente obvio su carácter rítmico; y cuando los encontramos desarrollados en extensas secuencias complejas que se repiten enteramente de una estrofa a otra, esto solo puede ser comprendido como una disciplina impuesta por el ritmo repetido de la música.»[744] Los mismos signos que representan la cantidad silábica indican los valores de duración de las notas para el canto y refuerzan desde el punto de vista musical la equivalencia entre dos sílabas breves y una larga. En muchos versos y estrofas escritos para ser cantados en responsión se observa la intercambiabilidad de dos breves por una larga. En algunas partituras musicales se emplea el símbolo del disema métrico (–) para indicar el valor con el que se cantaba una nota de mayor duración.[745] Finalmente, Aristóteles, Aristóxeno y otros autores posteriores aplican las razones proporcionales del ritmo musical a los diversos géneros métricos. En definitiva, la noción de la equivalencia métrica proviene de la práctica musical más antigua, aunque su racionalización es tardía. Ya hemos visto que en los hexámetros dactílicos la proporción entre nota larga y breve era a veces inferior al doble de duración, «pero no mesurable precisamente», lo cual sería atribuible al influjo de la declamación más que al ritmo musical.[746] El hexámetro oscilaría entre la posibilidad de una dicción solemne con ritmo irracional y una interpretación más adecuada para la danza, como la que llevan

a cabo en torno a Demódoco los jóvenes feacios en la Odisea. Esta inferencia se basa en las irregularidades del verso escrito, que en el canto podrían ser compensadas alargando o acortando la duración de ciertas sílabas. En otras ocasiones el ritmo dactílico respondía a la proporción estándar, coincidiendo la tesis con la nota larga y el arsis con las dos breves, hasta el punto de que la denominación de «dactílico» se llegó a aplicar a todos los pies métricos en los que ársis y thésis tenían igual duración.[747]

El valor de estas observaciones de West radica en que contribuyen a compensar tanto la indeterminación en que quedó el ritmo en los textos del periodo clásico, como su reducción al metro desde época alejandrina en adelante. Al recuperar una visión plausible del ritmo musical griego en sus diversos usos, podemos situarlo en el circuito de intercambios mediterráneos y compararlo por vez primera, tal como sugiere West repetidamente, con nuestra experiencia actual del ritmo, si bien eso requiere hacer algunas salvedades. Aunque de la música griega proviene la conciencia de la necesidad de un tiempo primario, en base al cual se establecen las proporciones de los valores de duración, sus ritmos son aditivos, no divisivos como nuestros compases: se forman por amalgama sucesiva de patrones que pueden ser iguales o desiguales entre sí y admiten eventos irregulares en la sucesión, de modo que no siempre es posible reducirlos a un compás de referencia, pues obtienen la coherencia formal de su relación con la frase verbal o con la forma melódica. Esta es una característica del ritmo antiguo, presente en civilizaciones orientales y medioorientales y también en Europa occidental, hasta que en la Baja Edad Media las exigencias del canto polifónico, por una parte, y la difusión por otra de las danzas populares con influjo interétnico (particularmente en el sur de Europa y después en el Nuevo Mundo) condujeron a una racionalización divisiva del compás, que previamente se regía por los modos rítmicos derivados de la prosodia grecolatina. La internacionalización de la cultura rítmica negroafricana generalizó en el siglo XX la tendencia a superponer secuencias rítmicas aditivas y patrones divisivos que incluyen cuentas de dos y de tres tiempos en posiciones variables, de modo que pueden ser subdivididos a su vez en secciones pares o impares, tal como ocurre en el compás de ocho tiempos que los etnomusicólogos llaman «tango africano» (relacionable con un amplio abanico intercontinental de ritmos,

desde los árabe-persas hasta los afroamericanos y caribeños, pasando por el compás flamenco), que equivale al metro docmio de la tradición poética griega; o en el periodo de doce tiempos conocido como «patrón estándar africano», que equivale a los dímetros yámbico y trocaico.[748] No parece del todo fuera de lugar considerar la posibilidad de abordar desde la perspectiva de la etnomusicología contemporánea el estudio de los ritmos griegos antiguos a través de los textos, si bien conviene prestar atención a los matices propios de la dicción del verso, tal como viene siendo reconstruido por los gramáticos y por los metricistas, para no caer en el riesgo de empobrecer sus cualidades en aras de la isocronía. La métrica helena contiene información indispensable para evaluar el papel del ritmo musical en la construcción de los versos que preservan la tradición y sirven de base para la extensión del discurso.

Bruno Gentili y Liana Lomiento reorganizan en Metrica e ritmica el estudio de las formas poéticas de la Grecia antigua, prestando atención a sus modos de ejecución. Por primera vez la diversidad métrica del verso griego se presenta ordenada según la distinción entre formas cantadas y formas recitadas con o sin acompañamiento musical. El criterio lógico de partida es la clasificación más antigua de los géneros (génē) métrico-rítmicos que proviene de Damón, es citada de forma confusa por Platón, reaparece de forma algo más explícita en Aristóteles y resulta finalmente sistematizada por Aristóxeno de Tarento. La tradición métrica se funda en las razones de duración más simples: la igualdad y el doble.[749] De ahí la necesidad de partir, no de los yambos y troqueos compuestos de dos sílabas (breve y larga) o tres tiempos primarios, como hacen los tratados desde época alejandrina, sino de los pies en que se produce la proporción de igualdad (ísos, 2:2) entre dos breves y una larga: dáctilos (– u u) y anapestos (u u –). Dentro del mismo génos de ritmo par o binario, equiparable a un compás de 2/4 que iguala una medida larga (negra) con dos breves (corcheas) en cada parte del compás, conviven el metro del verso épico y el anapéstico asociado con los coros procesionales en el periodo clásico, que parece haber sido «el metro natural para la marcha».[750] La sucesión de anapestos produce un ritmo equivalente al dactílico, o viceversa, pero la distinción entre uno u otro es relevante en relación con las exigencias de la frase y también si tenemos en cuenta que la

alternancia vertical de arsis y tesis, marcadas con el pie o con la mano para cantar, se convierte al caminar en alternancia del pie izquierdo con el pie derecho. Quizá por ello (para coincidir con el mismo pie cada dos pasos) el metro anapéstico se escande como dipodia de ocho tiempos o morae (u u – u u –), a diferencia del dáctilo que se mide «según los pies» (kata póda). Conviene hacerse cargo de estas aparentes nimiedades, si concedemos crédito al interés con el que la etnomatemática reciente estudia la relación de los números naturales con el gesto. El ritmo dactílico comienza con la sílaba larga en posición fuerte o tesis y alza luego dos sílabas de duración equivalente; la seguridad que proporciona la posición de la tesis hace percibir los tiempos breves en posición de arsis como aligeramiento de la voz, comparable al reflujo que prepara la extensión reincidente de una ola en la playa o al movimiento de tanteo de un animal antes de volver a caer sobre su presa. En la sucesión de dáctilos cantados o recitados, el ritmo par alterna gravedad y ligereza. Al convertir esa misma alternancia en ritmo de marcha –contando las breves en arsis entre paso y paso–, las sílabas largas coinciden con el apoyo en el suelo de un pie tras otro, de modo que en la sucesión de anapestos se impone la sensación de gravedad o de avance inexorable en una dirección determinada.[751] El ritmo par sostiene de este modo tanto el flujo solemne de la voz en el hexámetro épico, que cautiva la atención del oyente insertando remansos de tono lírico entre episodios violentos, como los cantos de marcha hacia el combate (embatḗria) que los soldados espartanos entonaban acompañados por el sonido exaltante de los auloi. Sus dos formas básicas se asocian con los miembros del cuerpo: el dáctilo con los dedos, el anapesto con los pies. Expresa el enlace de los miembros del cuerpo con la voz y parece sugerir que el metro del verso condensa el carácter de las actividades en las que se emplea.

El género rítmico de proporción doble (diplásios, 2:1) es ternario, pero admite combinaciones que se ajustan a ritmo binario. Comprende yambos (u –), troqueos o «coreos» (– u) y coriambos, que resultan de la unión de los dos pies (coreo más yambo: – u u –). La unidad de medida del ritmo ternario no era el pie de tres tiempos, sino la sucesión de dos pies llamada métron, en la que la tesis coincidía con el primer pie y el arsis con el segundo.[752] Al tener ambas igual duración, el métron era también interpretado

como ritmo par y hacía posible que se hiciera referencia a él como «dáctilo yámbico». Reconocemos la ambivalencia del carácter ternario o binario de este ritmo de seis tiempos, subdividido en dos grupos de tres notas breves, en el compás de 6/8, particularmente fértil porque inaugura la posibilidad de alternar o superponer cuentas binarias y ternarias. El hecho de que tanto la dipodia yámbica como la trocaica fueran conocidas como «metro» por antonomasia refuerza la idea de su asociación con las danzas populares. La denominación de los yambos se relaciona con el verbo iambídzein («hacer burla»), porque su función habitual era el canto burlesco y a menudo obsceno. El ritmo trocaico es inverso del yámbico y debía de cumplir funciones parecidas, si bien se asocia sobre todo con los movimientos agitados de la danza. Troqueo viene de trékhein, «correr» o «apresurarse»; «coreo», de khorós, «coro».[753] De nuevo observamos cierto reparto de caracteres relacionados con diversos planos de actividad que conectan la voz con el gesto: la disposición breve-larga, llamada ascendente, se asocia con el fluir del habla y la disposición inversa o descendente con el impulso de la saltatio, pero ambos metros son fácilmente intercambiables. Es frecuente en el verso griego la tendencia de la secuencia trocaica a terminar silenciando la última sílaba breve, lo que produce un efecto yámbico; y también la inversión de las dos sílabas del primer pie del métron yámbico (su sustitución por un troqueo), que produce el coriambo: – u u –, cuya síncopa en el segundo pie parece un recurso adecuado para introducir variaciones en la danza. La oposición inmediata entre distintos valores de duración de las sílabas en ritmo ternario favorece la variedad de movimientos y su alternancia a derecha e izquierda.

El tercero de los géneros rítmicos que Aristóteles y su discípulo Aristóxeno toman en consideración y racionalizan por vez primera es el peonio de cinco tiempos, equivalente a un compás de 5/8, cuyo nombre deriva de la invocación ritual a Apolo: iḗ paián. En su forma más habitual: – u –, que admite resolución de una u otra de sus sílabas largas en dos breves, es llamado «crético» porque era el ritmo propio de los cantos y danzas corales de Creta llamados hyporkhḗmata. Se cree que Taletas de Gortina adaptó el metro cretense a los usos de Esparta en el siglo VII y que de él lo tomó Alcmán para componer sus propios peanes e hiporquemas. Posteriormente el ritmo peonio se asoció con «una forma enérgica

de danza» frecuente en la comedia antigua.[754] Gentili y Lomiento señalan que este metro de proporción hemiolia o sesquiáltera (3:2) era considerado anómalo por los metricistas tardíos, que tendían a «reconducirlo» a la medida de seis tiempos del métron yámbico o trocaico.[755] Para Aristóteles era poco métrico y por ello conveniente para aderezar la prosa. Aristóxeno lo ratificó, sin embargo, como el tercero de los géneros rítmicos fundamentales.[756] West apunta que no es un ritmo familiar en Occidente, pero es corriente hasta hoy en la región de los Balcanes y en todo el mundo eslavo. Fue conocido por la tradición árabe-persa, cuyos sabios heredaron la teoría musical helena a través de Siria. Entre los siglos X y XI d. C., Avicena lo identificó con el majurí ligero, ritmo de danza que un siglo antes al-Fârâbî había definido como patrón de seis tiempos. Con la conquista musulmana, se difundió también por la península ibérica: Francisco Salinas, en su De musica libri septem lo reconoció como una forma de «cantus et saltatio» popular entre los moros españoles, que dio lugar a contrafacta o versiones con letra en castellano. Hoy el ritmo de cinco tiempos se conserva en el folclore vasco como ritmo de zortziko.[757] West señala también la ambigüedad característica de este ritmo, que en los versos de Aristófanes puede alternar libremente con el metro trocaico o –dicho de otro modo– entre el compás de 5/8 y el de 6/8. Estas asociaciones pueden parecer extrapolaciones anacrónicas, pero la etnomusicología reciente admite que ciertos ritmos populares atraviesan milenios, saltan de una civilización a otra y crean moldes compartidos por diversas lenguas como si se tratase de universales cognitivos.

En estos tres géneros rítmicos: ísos (de proporción igual o par, 2:2), diplásios (de proporción doble, 2:1) y hēmiólios (de proporción uno y medio a uno o 3:2) se hallan comprendidos los nueve metros que Hefestión –primer gramático que escribió un tratado de métrica, en el siglo II de nuestra era– presenta como fundamentales y que a partir de él se consideran como prototipos, a saber: dactílico (– u u); anapéstico (u u – u u –); yámbico (u – u –); trocaico (– u – u); coriámbico (– u u –); antipástico (u – – u); jónico a maiore (– – u u); jónico a minore (u u – –) y crético (– u –).[758] Se trata de ritmos binarios de 4 u 8 tiempos, ternarios de 6 tiempos (o de 3 tiempos de doble duración, como parecen insinuar los jónicos) e impar de 5 tiempos. Corresponden a nuestros compases musicales de 2/4, 4/4,

6/8 o 3/4 y 5/8. A través de ellos nos podemos hacer una idea tanto de los ritmos predominantes en los cantos griegos antiguos como de sus diversas funciones: militar, épica, orquéstica, lírica profana o ritual. Las referencias de los prototipos métricos a los miembros del cuerpo, a la gestualidad rítmica y a la danza resultan patentes. El análisis métrico-rítmico del verso heleno es compatible con las consideraciones de Bowra acerca de la función primordial de la danza en el canto primitivo. Tanto por la terminología que designa sus metros, como por su asociación con las principales actividades rítmicas, el verso griego antiguo parece preservar usos milenarios.

Por repetición de los metros fundamentales se generan versos de distinta extensión que admiten no pocas licencias. Los tratados de métrica suelen presentarlas como reglas de construcción: supresión o adición de sílabas iniciales; resolución de una sílaba larga en dos breves o contracción de las breves en una larga; valor indiferente de algunas sílabas (llamadas anceps) que se convierte en norma en la sílaba final de cualquier verso; supresión de la sílaba final del último pie en el verso llamado cataléctico, etc. Todas estas alteraciones son, más que reglas, recursos convenientes para adaptar la irregularidad de la frase hablada a la regularidad del ritmo. De la necesidad de adecuación entre el habla y la música deriva la posibilidad de alcanzar una gracia expresiva distinta de la repetición mecánica. La lírica eolia, representada eminentemente por Safo y por Alceo, preserva libertades y obligaciones métricas que supuestamente provienen del primitivo verso indoeuropeo: la llamada «base eólica» consistente en dos sílabas anceps iniciales; el número fijo de sílabas que no admite resolución ni contracción; la frecuencia con que el verso se divide en dos kōla (miembros o segmentos) prototípicos. Aunque la épica jonia normaliza el hexámetro dactílico y con él alcanza mayor regularidad rítmica que la lírica eolia, en Homero son frecuentes todavía las anomalías métricas o prosódicas motivadas por necesidad léxica o sintáctica, y alternan con otras de tipo gramatical, requeridas por lo que Milman Parry llamaba «conveniencia métrica».[759]

Todo ello nos habla de un grado considerable de flexibilidad en la dicción o en el canto para ajustar las irregularidades del verso al ritmo regular. Veamos algunos ejemplos que dan idea de los

procedimientos que permiten llevar a cabo dicho ajuste. El lector no especializado sabrá compensar la aridez de la terminología métrica con una aproximación siquiera vaga a la belleza de la antigua poesía griega, y optar por una lectura rápida o detenerse a reproducir en voz alta su sonoridad. En boca de Alcmán, educador de los coros de muchachas de Esparta, la regularidad binaria del tetrámetro dactílico está lejos de sonar a mera repetición mecánica: Mōs' áge Kallióра thýgater Diós / árkh' eratōn epéōn epi d' hímeron / hýmnōi kai kharíenta títhē khorón.[760] Las dos breves del primer pie en el tercer verso están contraídas en una larga: – u u, – u u, – u u, – u u / – u u, – u u, – u u, – u u / – –, – u u, – u u, – u u. Para hacer perceptible el ritmo dactílico en nuestra métrica acentual, con alguna licencia podemos traducir: «Oh Musa, acude, divina Calíope / libra el decir amoroso y deseo / pon en el himno, pon gracia en la danza.» El deseo amoroso es invocado como flujo divino que debe proporcionar sentido a las técnicas poético-musicales y al movimiento corporal. Por medio del metro normalizado en Jonia, el poeta y músico nacido probablemente en la vecina Lidia instruye a la juventud espartana. El más puro ideal de la música helena cobra forma en molde fabricado con arte oriental.

Las dos sílabas de la base eolia, de duración indistintamente breve o larga, añadidas al inicio del mismo tetrámetro le permiten a Safo expresarse con naturalidad, sin renunciar a la solemnidad propia del metro dactílico: Ēráman men egō séthen, Atthi, pálai potá.[761] «Atis, yo con pasión te quería, hace tiempo.» La traducción se permite suprimir la última sílaba del verso acataléctico: – u, – u u, – u u, – u u, – u u. En contraste con la belleza natural de Safo, podemos considerar, también dentro del ritmo binario, el tetrámetro anapéstico cataléctico de Aristófanes, que a la insistencia monótona del ritmo de marcha añade el grave propósito que añora la educación musical de antaño: Hót' egō ta díkaia légōn ḗnthoun kai sōphrosýnē nenómisto.[762] Las breves del cuarto y del quinto pie están contraídas, de modo que se juntan cinco sílabas largas seguidas, suspendiendo algo toscamente el ritmo en mitad del verso: u u – u u –, u u – – –, – – u u –, u u – u. Podemos imitar aproximadamente el efecto en estos términos: «Cuando yo cosas justas decía, oh edad en flor, cuando había templanza.»

En el polo opuesto, el refinado Anacreonte juega con la regularidad

del ritmo ternario –y con las licencias que permite– para expresar con ejemplar concisión su desasosiego erótico en dímetros yámbicos: Eréō te dēūte kouk eréō / kai maínomai kou maínomai.[763] Aunque pierde en claridad, la traducción alcanza a imitar el ritmo forzando el hiato ante el último yambo del primer verso: «De nuevo amar y no amar / ya loco estoy, ya no lo estoy.» Hay sustitución admisible de breve por larga en las dos primeras sedes del segundo verso, de modo que este se convierte en dímetro epítrito, con dos dipodias de siete tiempos: u – u –, u – u – / – – u –, – – u –. De un verso a otro se oponen la regularidad y la licencia métrica –que podía servir para abrir espacio a la variación melódica o gestual–, reproduciendo en el plano del significante la misma oscilación anhelante que describe el verso. En ritmo trocaico regular, Anacreonte se expresa con igual precisión, capaz de enlazar sentimientos de crudeza y de ternura: Klȳzí meu gérontos euétheira khrysópeple koúra.[764] «Soy un viejo, niña, oh cabello hermoso, peplo de oro.» La última sílaba del verso es siempre indistintamente breve o larga, por la indefinición que permite la pausa: – u – u, – u – u, – u – u, – u – –. La gracia rítmica es atributo de Anacreonte, tanto en metro regular como cuando en la irregularidad encuentra ocasión para un nuevo acierto, evitando tomar el camino más obvio para la musicalidad. Así ensaya variaciones en torno al tetrámetro coriámbico: Anapétomai dē prós Ólympon pterýgessi koúphēis.[765] «Subo en un momento –al Olimpo–, con ligeras alas.» Resuelve legítimamente en dos breves la primera sílaba larga, juntando cuatro breves seguidas, y en la última sicigía (o dipodia) del verso cataléctico invierte el ritmo coriámbico, haciéndolo parecer antipástico: u u u u –, – u u –, – u u –, u – –. La inversión sorprende sin producir efecto brusco, sirviendo de remate o cadencia final del verso. La pericia rítmica permite a Anacreonte jugar con varias posibilidades de interpretación, porque el primer métron también puede ser entendido como yámbico con la primera larga resuelta y el último como yámbico con la última sílaba indiferente, de modo que tendríamos dos coriambos enmarcados por dos dipodias yámbicas. No debemos dejar de tener presente, sin embargo, que la demarcación de las palabras, los acentos de entonación y la melodía debían de proporcionar una lectura rítmica sin ambigüedad. En cualquier caso, el juego entre la irregularidad aparente y la regularidad latente resulta cautivador. Gentili y Lomiento dejan clara la intercambiabilidad entre los metros yámbicos, trocaicos,

coriámbicos y antipásticos, considerando estos dos últimos como pertenecientes a una misma familia.[766] La dureza del antipasto puede entenderse como variante forzosa (obligada por la frase) del coriambo, lo mismo que este como alteración grácil de los pies más populares, troqueo y yambo. Esta movilidad de los metros ternarios no siempre proporciona resultados inspirados. Muy al contrario, un ejemplo algo rudo parece de nuevo Aristófanes cuando hace variar el metro coriámbico: Oīda men arkhaīón ti drōn, koukhi lélēth' emautón.[767] «Una labor antigua sé que hago sin darme cuenta.» En la segunda sicigía cambia la primera breve por larga, dispone tres largas seguidas e inserta un metro impar de siete tiempos que frena el ritmo inicial, para volver a contradecir el coriambo con una cláusula final yámbica, de forma parecida a Anacreonte, pero sin que podamos dar con otra posibilidad de interpretación más grácil: – u u –, – – u –, – u u –, u – u. La intención burlesca predomina en el verso de Aristófanes, su máscara ruda encubre una verdad ciertamente antigua y oscura.

Los metros jónicos ternarios se prestan a transformaciones adaptables a la danza. Unos versos de autor incierto, a veces atribuidos a Safo, combinan dos sicigías jónicas a maiore con una trocaica: Krēssaí ný pot' ōd' emmeléōs pódessin / ṓrkhent' apálois amph' eróenta bōmon. «Dulces las cretenses, delicados pasos / danzan rodeando el bello altar antiguo.»[768] Ritmo perfecto que hace alternar la majestad y la gracia en el movimiento para reencarnar el arquetipo tradicional del coro cretense: – – u u, – – u u, – u – u / – – u u, – – u u, – u – u. En el jónico a minore, Anacreonte da con su patrón rítmico más afortunado. Hefestión cita estos trímetros: Apó moi thaneīn génoit'· ou gar án állē / lýsis ek pónōn génoit' oudáma tōnde.[769] «Ojalá la muerte llegue, pues ninguna / solución llegar pudiera a mis fatigas.» Movimiento extrañamente suelto y coherente a un tiempo, que permite hacer sitio en la canción popular para ideas nuevas, librar sentimientos personales en el círculo sagrado del coro, por medio del sencillo artificio –llamado anaclasis– de permutar dos sílabas contiguas (la última sílaba larga de la primera dipodia y la primera breve de la siguiente): u u – u, – u – –, u u – – / u u – u, – u – –, u u – u. Este hallazgo, que suena casi flamenco, llevará el nombre de Anacreonte hacia la posteridad, molde durable para cantar los goces fugaces del amor y del vino.

El ritmo crético es, según Hefestión, adecuado para la composición melódica.[770] Su uso es frecuente en la comedia, pero no hace falta añadir ejemplos de rudeza. Quizá la danza en la escena cómica vulgarizase con deliberación usos primitivos más selectos, como los que sugieren estos hexámetros de Alcmán, el más antiguo testimonio del metro de Creta: Aphrodíta men ouk ésti márgos d' Érōs oīa paīs paísdei / ákr' ep' ánthē kabaínon, a mḗ moi thígēis, tō kypairiskō.[771] «No Afrodita, mas Eros que juega cual niño insensato es / quien desciende a las juncias más altas, ¡no arranques sus flores, no!» El metro se repite regularmente hasta la cláusula cataléctica: – u –, – u –, – u –, – u –, – u –, – – / – u –, – u –, – u –, – u –, – u –, – –. Fuera lidio o laconio, Alcmán –que, con no poca malicia, decía conocer el canto de todas las aves– supo cómo disponer en el coro espartano el lado más amable del mito y hacer honor a la prestigiosa tradición doria traída por Taletas desde su isla de origen. Quizá el propio Aristófanes pensase en Alcmán, cuando en Las aves se divertía reproduciendo en metro crético (– u –, – u –) el canto del francolín (attagās attagās) o el grito del murciélago llamado nóctulo (kikkabay kikkabay).[772] La mímesis de las voces infrahumanas, que provocaba el rechazo de Sócrates, inspiraba en cambio el oficio versificador del comediógrafo ateniense.[773]

Los prototipos métricos fundamentales se combinan en estructuras que adquieren mayor o menor pregnancia como versos o miembros del verso (kōla). Algunas de ellas juegan a oponer dos prototipos métricos invertidos por mediación de un tercero que sirve de transición. Safo utiliza este recurso con su elegancia habitual, en el verso endecasílabo que lleva su nombre: Poikilóthron' athanát' Aphródita. «Rico trono, oh inmortal Afrodita» (aunque, según ciertos autores, poikilóthron significa «florido manto»).[774] El verso empieza en metro trocaico y acaba en yámbico cataléctico, sirviéndose del coriambo en medio para invertir el ritmo: – u – u, – u u –, u – –. Alceo diviniza a su insigne paisana de Mitilene con procedimiento parecido: Ióplok' ágna mellikhómeide Sapphoī. «Violetas trenza, dulce sonríe, santa Safo.»[775] En este caso, el verso es el llamado «dodecasílabo alcaico». Comienza con una sicigía yámbica y, por medio de un jónico a maiore, desemboca en la cláusula trocaica acataléctica: u – u –, – – u u, – u – –. Pero tiene la particularidad de que puede ser entendido igual que el anterior

verso de Safo, si suprimimos la sílaba inicial o la interpretamos en anacrusa. De nuevo apreciamos las destrezas de un poeta músico para hacer que sus estructuras sean ligeras y polivalentes. El noble y orgulloso Píndaro forja en cambio su endecasílabo con un comienzo menos leve, de intención solemne: Ho Mousagétas me kaleī khoreūsai.[776] «Iré al coro, que el Musageta invita.» El antipasto inicial lleva a cabo, sin mediación, la inversión de yambo a troqueo; después del coriambo –que hace justo lo contrario–, el ritmo vuelve a ser yámbico en la cláusula, pero el resultado no es fluido, sino deliberadamente artificioso y entrecortado: u – – u, – u u –, u – –.

Otros versos mixtos oponen sin transición dos kōla con formas rítmicas bien diferenciadas separadas por una cesura. Son llamados asinartetos o disjuntos y Arquíloco parece haber sido el primero en usar esta disposición que parece responder a un esquematismo primitivo: Eréō polý phíltath' hetaírōn, térpseai d'akoúōn.[777] «Te diré todo, amigo dilecto / goza tú al oírlo.» Hefestión dice que se trata de un kōlon anapéstico heptemímero (con cesura tras la séptima sede), seguido del periodo trocaico de tres pies llamado itifálico: u u – u u –, u u – – / – u – u, – –. El verso opone, pues, con rudeza aparente, ritmo par a ritmo impar. Pero el metricista de Alejandría advierte que el primer kōlon se presta a interesantes transformaciones, derivadas de las licencias habituales en las posiciones de las sílabas inicial y final, que hacen adaptable el ritmo de marcha a metros más fluidos: si contraemos el primer biceps y la última sílaba cae por katálēxis, tendremos un jónico a maiore seguido de un coriambo: – – u u – u u –. Es la forma del verso conocido como prosodiaco por su uso en la procesión ritual o prósodos (de donde viene «prosodia»), usado también por Safo.[778] La transformación conlleva el paso de metro binario a ternario. Si suprimimos, al contrario, el primer biceps, o la sílaba larga resultante de su contracción, y la sílaba final indiferente se hace larga, obtenemos un kōlon que puede ser interpretado de dos maneras: como variante del prosodiaco, compuesta por un coriambo y un jónico a minore, o como un hēmiépes femenino dactílico, que pudiera formar parte de un hexámetro: – u u – u u – –.[779] Estas transformaciones de los kōla representan diversas posibilidades de adaptar el verso a otras tantas funciones del canto, la marcha procesional, la danza, etc. Finalmente, hay versos poliesquemáticos que «admiten multitud de formas sin ningún cálculo», dice

Hefestión.[780] En ellas el verso acoge las irregularidades de la cadena verbal, pero a estas alturas ya hemos comprendido que al poeta griego antiguo no le faltan recursos rítmicos para adaptarlas al canto y a la danza.

Unos pocos ejemplos sacados del Enchiridion permiten hacerse cargo de las funciones del metro griego. Debemos tener en cuenta que Hefestión racionaliza el material poético desde una perspectiva tardía que abarca todo un milenio. Presenta en primer término la claridad aparente de los «nueve metros», sus combinaciones y transformaciones recíprocas más simples, y finalmente apenas roza de pasada la confusión de los versos de estructura compleja. Su propósito es rescatar tesoros del pasado, centrándose en la lírica y en el drama, que tienen valor modélico, clasificados según los criterios más generales asentados por tradición desde Damón a Dionisio de Halicarnaso, pero no explica la génesis ni la evolución de los metros. Su restringido punto de vista, sin embargo, bastará para fundar una disciplina que hasta finales del siglo pasado se creía autosuficiente, independiente de la música. Al cribar más aún su selecta cosecha, debemos compensar la distorsión que conlleva tal perspectiva, poniendo tanta atención en los métra prototípicos como en el hecho de que la irregularidad métrica preserva alguna información, ya sea porque sus licencias se apoyen en una regularidad musical no documentada, ya porque la escritura condicione la evolución del verso. Por operar en el intervalo de unión entre el lenguaje y la actividad rítmica, cierto grado de indefinición parece ser un rasgo sustantivo de la métrica, al contrario de lo que parecen pensar cuantos han buscado en ella una manifestación eminente de la proporción. La interpretación del metro de muchos versos es problemática, admite lecturas diversas, lo cual no indica necesariamente una insuficiencia, sino que es más bien síntoma de versatilidad. En la dicción efectiva y no considerado como mero esquema, el metro está lejos de ser una estructura normalizada, lo es menos aún que el ritmo y la armonía, porque se las tiene que ver con las irregularidades del lenguaje y del mundo que el lenguaje simboliza. En ello precisamente estriba el interés de sus relaciones con la regularidad musical.

Tanto las reglas de la prosodia que condicionan el cómputo de sílabas como los procedimientos de composición del verso, lejos de

constituir un corpus normativo, representan un compendio de situaciones en las que el habla, acostumbrada a hacer variar en su curso la forma de las palabras (a la elisión o la fusión de vocales, por ejemplo) se compara con esquemas rítmicos aprendidos y pone a prueba su capacidad para adaptarse a formas musicales, sirviéndose de nuevas licencias que alteran la duración o el cómputo de las sílabas (la correptio de vocal larga o diptongo ante otra vocal, el hiato, etc.). El metro expresa la mediación entre el lenguaje, el gesto rítmico y el sonido consonante, el cual condiciona también la forma de la frase, en la medida en que las variaciones melódicas exigen valores de duración y semejanzas de entonación que reclaman ajuste léxico o sintáctico. Esta ambivalencia músico-gramatical del metro se acumula como experiencia hereditaria que proviene de prácticas muy anteriores al uso de la escritura. El metro adquiere relevancia en la tarea de ajustar las palabras a las formas usuales de la melodía y del ritmo, asociadas con frecuencia a las prácticas corales, de las cuales se independizan no obstante en el proceso de composición, que antes del uso de la escritura no dispuso de más herramientas que la propia voz, el instrumento y la conducción de la mano o del pie para fijar las medidas del verso. Es posible que las palabras mismas funcionasen en la Antigüedad como soporte mnemotécnico del ritmo, una vez establecido su orden y ajustada la prosodia a las necesidades requeridas por las prácticas sociales, del mismo modo que cabe imaginar un patrón rítmico o una frase melódica como vehículo del aprendizaje de jaculatorias y sentencias. La interacción es clave en las relaciones entre ritmo musical y metro prosódico. La escritura permite aislar, objetivar y enriquecer las estructuras del verso, pero a través de ella el metro aislado pierde de vista su razón de ser. Tomándose por ciencia autónoma y presentando como corpus normativo el catálogo de sus experiencias inmemoriales, el estudio de la métrica desarrolla una lógica falseada, sobrecargada de terminología no siempre necesaria, que acumula datos casuísticos y rara vez se adentra en una explicación comprehensiva. Desdeña así su verdadero potencial: la posibilidad de evaluar los servicios que el arte de medir las palabras prestó al orden ciudadano y al pensamiento de los helenos.

El estudio de la métrica invita a considerar la evolución de la lírica arcaica como un proceso lógico. Allí donde el cantor paleolítico invocaba a los astros y se ofrecía a encarnar los espíritus de la

tormenta o del fuego, el poeta griego llama a los dioses por su nombre con sílabas contadas que encajan en las estructuras musicales derivadas de la danza o que, al contrario, les sirven de molde. Ambas situaciones alternan en el proceso de composición. Los requerimientos de la danza se subliman de esta suerte, se abstraen sin alejarse mucho de su círculo pragmático, por medio de fórmulas que no solo son métrico-rítmicas, sino también capaces de adaptarse a diversas suertes de harmonía. Arquíloco de Paros yuxtapone esas estructuras rítmicas tipificadas para permitirse expresar ideas que se arriesgan a alejarse del lugar común. La economía de variaciones y repeticiones que de manera inconsciente puso en marcha la canción primitiva se convierte de este modo en dialéctica elaborada entre tradición e innovación poética, consciente de la evolución de sus formas. Al regularizar el metro dactílico más de lo que requería la tradición jonia –quizá para adaptarse al gusto laconio–, Alcmán actúa como tutor de la edad en flor, pedagogo de la juventud espartana, sueña quizá con levantar un edificio espiritual, una manera de fundar el pensamiento comparable a un orden arquitectónico, una «construcción ideal», en suma, destinada a fascinar al futuro contemplador e inducirle a engaño acerca de sus virtudes inmediatas: ocupar la energía juvenil de las muchachas espartanas, cultivar su sensibilidad, prolongar cuanto sea posible los efectos del goce estético compartido. De ahí a concebir el ideal de Alcmán como sistema inteligible e igualarlo con la idealidad del número va un abismo.

Entre la monodia y la lírica coral se ponen a prueba diversas funciones métricas que condicionan comportamientos públicos y privados. Safo es llamada divina por convertir su tíaso femenino en jardín de las Musas, armonizando los sentimientos personales con los tópoi de la tradición. Anacreonte porta al verso escrito una gracia de movimientos que seguramente ha puesto a prueba muchas veces –ebrio a medias– en el banquete y en el coro. Cuando Píndaro entra en la danza, viene con versos pulidos como una estatua, con intención de inmortalizar al tirano vencedor en los juegos. La escena de teatro convierte la monodia y el rito coral en espectáculo, dando lugar a la participación democrática en el arte de las Musas. Si la sílaba es el eslabón poético-musical que enlaza el paso, la voz melodiosa y la significación de las palabras, el métron representa la extensión del tópos a un círculo más amplio, donde la actividad

poética se compromete con el devenir de la ciudad y sienta las bases para hacerse compatible con una lógica de alcance universal. Los metrikoí proyectaron sus ínfulas sobre el discurso porque se sabían herederos de la tradición poética más prestigiosa. Los anillos enlazados de la poesía, del interés ciudadano, del concepto genérico de lo humano –aquellos que Sócrates puso a rodar en su argumentación ante el rapsoda– representan a esta luz extensiones del metro. Cuando la métrica se especializa como disciplina y reina en el campo reservado a las ciencias del lenguaje, no renuncia al derecho de ejercer sus privilegios, pero sí a la evidencia de su honda complejidad. Por medio del metro, los requerimientos de la danza expanden su influjo, a través de la estructura del poema, hacia las unidades más amplias del discurso, buscan nuevos límites donde el pensamiento pueda sublimar la experiencia del círculo tribal originario. Las palabras inevitablemente fantasean, metaforizan sus propias causas: en el principio fue el coro de las Musas, en el final los giros planetarios, la música de las esferas. Ya sea como mandato soberano o como posibilidad de armonía, la ilusión de la circularidad corre a lo largo de la cadena hablada, mezclar mentiras con verdades es el precio que tienen que pagar las palabras por llamar a las cosas por su nombre y comerciar con lo ausente. La ilusión trascendental se sostiene en la posibilidad de sincronizar los miembros del cuerpo con la voz, de escandir las palabras y responder por su valor, como en antífona coral, hasta en la soledad de la escritura, donde el coro en apariencia no comparece. Entre la palabra soberana y su fracaso reiterado, que la reconduce al comienzo del laberinto de la razón, no cabe otra armonía: jugar mientras dé el aliento –ársis después de thésis– con la ley de gravedad. En cierto modo la voz nunca trasciende los requerimientos de la danza.

Tras un largo ciclo de sujeción a la letra, el metro del verso debe retornar a su trama originaria. Dando por establecido que el canto y la danza intervienen en su formación, Gentili y Lomiento presentan la historia de las formas poéticas griegas siguiendo las pautas de la filología decimonónica, pero dedican espacio –por primera vez en un tratado de métrica– a los instrumentos musicales y a los diversos géneros de danza, aunque sin menoscabar la preeminencia de la palabra.[781] Otros autores han venido a asentar en paralelo, de manera cada vez más firme, sus hipótesis acerca de la impronta que

la danza y el canto dejan en el verso griego. Jean Irigoin, por ejemplo, estudia el reparto de «tiempos marcados» en la lírica coral, supuestamente coincidentes con los pasos de los danzantes: en las odas de Píndaro y de Baquílides, el número de «tiempos marcados» en la estrofa, la antistrofa y el épodo es el mismo y se reparten dentro de cada estrofa creando simetrías que sugieren funciones orquésticas, al igual que la disposición de algunos versos respecto de otros en la estrofa y de los metros «retrogradados», «en eco» o «en espejo» dentro del verso. Irigoin supone que el reparto de «tiempos marcados» era un armazón que los poetas disponían para preparar el diseño de la danza, sobre el cual construían el poema adaptándose a las exigencias de cada encargo.[782]

La evolución de las ideas de Gentili, un metricista riguroso y capaz de aunar el detalle preciso con una visión comprehensiva, representa un caso que merece especial atención. Durante más de medio siglo fue administrando sus reservas, sucesivamente matizadas a lo largo de las décadas, a la hora de conceder crédito a una interpretación musical del metro, al tiempo que iba sentando las bases para una comprensión en profundidad de los fenómenos rítmicos en el verso heleno. Sin romper con la venerable tradición métrica centroeuropea, que generalmente se atuvo en exclusiva a la interpretación de los fragmentos textuales, la iba conduciendo hacia la necesidad de asumir una interpretación más amplia de su objeto de estudio. En Metrica greca arcaica, escrito en 1948, Gentili afirmaba que la tendencia nacionalista del helenismo germano no debiera bastar para invalidar sus teorías acerca del Urvers o «verso originario» indoeuropeo: el octonario de ocho sílabas del que supuestamente derivan los dímetros griegos.[783] En Hefestión y en Arístides Quintiliano se encuentran suficientes pruebas de un hecho determinante: diversos tipos de metros (gliconios, prosodiacos, enoplios, docmios, etc.) eran «sentidos» en la Antigüedad como equivalentes al dímetro de doce tiempos (períodos dōdekásēmos) que es «el verso fundamental de la métrica griega».[784] Tal equivalencia entre versos de distinta medida se produjo gracias a la flexibilidad que proporcionaron procedimientos como la acefalia y la catalexis, es decir, a la libertad de acortar –y en algunos casos extender– el esquema rítmico de los versos en relación con el batir del pie.[785] Gentili corrige a los autores que, por influjo de la métrica latina, aplican al verso griego la teoría del ictus o acento de

intensidad e imaginan injustificados alargamientos de sílabas para regularizar sus medidas.[786] Protege así la dicción de una musicalidad mal entendida, rígida, artificialmente aislada de sus relaciones variables con la melodía y con el ritmo. Por considerar el ictus de la dicción como intensidad acentual, los gramáticos latinos invirtieron el sentido original de ársis y thesis, tomando la primera como elatio y la segunda como positio de la voz; los tiempos fuertes del verso se soltaron así de su antigua dependencia con respecto al paso de danza y la escansión se convirtió en un asunto meramente verbal; pero el ictus latino traduce en realidad el término griego sēmeīon: «seña» de la mano o del pie para conducir el canto y la danza, y tiene, por tanto, «solamente un valor musical».[787] Gentili permite entender así el singular proceso por el que los ritmos del verso griego fueron reconducidos, primero en el paso de los metros helenos a la lengua latina, luego en la progresiva normalización acentual de los fenómenos cuantitativos y finalmente en la lectura de los metricistas inclinados a la isocronía. Los esquemas métricos intercambiables en el verso griego indican, por el contrario, una relación flexible de las palabras con la melodía y con el ritmo que, según Gentili, evolucionó históricamente: la palabra impuso su forma métrica en periodo arcaico, exigiendo el ajuste del ritmo y de la melodía a la dicción del verso; lo contrario ocurrió en periodo clásico, por influjo de la nueva música que empezó a jugar libremente con la duración de las sílabas.

Gentili describe la relación entre el verbo poético y la música en términos de dominio alterno que es preciso matizar: «Antes de la reforma musical de Timoteo, la música fue ancila de la poesía.»[788] Este punto de vista parece fundado, porque, antes de ser representada gráficamente, la música no pudo atenerse a un registro distinto de la voz, que en sus funciones significantes tanto como en su calidad de instrumento musical gobernaba sobre el son de otros instrumentos de hechura rudimentaria. El habla cuantitativa y tonal ponía en juego valores de duración y de altura que, a través de los procedimientos selectivos de composición del verso, se aproximaban a la sonoridad musical; y no parece razonable pensar que la melodía y el ritmo de la composición poética contraviniesen las tendencias del habla más selecta sino excepcionalmente.[789] El presumible apego del canto arcaico al habla deja sin embargo espacio para cometer algunos errores de interpretación, porque

parece justificar la autonomía del metro en ausencia de la música que lo acompañaba. Ciñéndose al rastro precario del verso escrito, los metricistas creen preservar los derechos de su disciplina tomando el ritmo métrico por algo ajeno a las prácticas orquéstico-musicales. Apoyándose en datos que confirman las tendencias rítmicas del habla, se eximen de investigar la relación del verso con instancias exteriores al lenguaje. Su punto de vista conduce a un falseamiento del fenómeno poético y de sus relaciones con las diversas formas de discurso. Para reconstruir la verdad con alguna garantía de objetividad no basta con atenerse a los cambios más aparentes en las relaciones entre música y verbo documentados durante el siglo V. Por primitivos que fuesen el ritmo y la melodía en tiempos remotos, representan experiencias propias del verso cantado irreductibles a la prosodia del habla. Parece necesario considerar dichas experiencias en relación de igualdad cooperativa con el lenguaje –tal como hará Aristóxeno–, aunque convenga matizar las condiciones en que se desarrolla esa relación en un periodo u otro. Gentili cita en apoyo de su tesis un verso de Píndaro: Anaxiphórminges hýmnoi, «himnos, señores de la forminge»;[790] pero la expresión de Píndaro pudiera indicar, más que sometimiento del ritmo musical al ritmo de las palabras, la servidumbre del propio oficio del poeta con respecto a la función significante de la palabra sacra o encomiástica.

«Con Timoteo», sigue arguyendo Gentili, «la música se desvincula para siempre de la poesía y se alejará cada vez más de la simplicidad melódica de la música arcaica.» Un siglo antes de Timoteo, reconoce no obstante el metricista italiano, ya se observan los primeros intentos de invertir la antigua jerarquía. El poeta satírico Pratinas de Fliunte, contemporáneo de Esquilo (siglos VI-V), lamenta el protagonismo inoportuno del aulós en el coro y reclama el mantenimiento del orden tradicional: «La Musa ha hecho rey al canto / sea segundo el aulós en la danza.»[791] Pratinas parece expresar un conflicto de intereses gremiales, más que otra cosa. Sea acompañado o no por otro instrumento, el canto es también melodía y ritmo, además de palabra. La evolución histórica de las prácticas musicales en la Grecia antigua no es desdeñable, pero tal vez la oposición entre vieja y nueva música no implique diferencias tan sustanciales en lo que concierne a la relación entre ritmo y metro. Gentili señala la frecuencia creciente de sílabas breves

procedentes de la resolución de sílabas largas en el citado poema de Pratinas, en el fragmento conservado de Los persas de Timoteo y en algunas tragedias de Eurípides, partidario de la nueva música; podrían corresponder a las florituras, «gorjeos» u «hormigueos» de notas satirizados frecuentemente en la comedia.[792] En tales casos, el metro del verso no parece indicar el ritmo básico del canto, se presta acaso a un efecto más bien espectacular, pero los usos innovadores de la nueva música no eliminan los testimonios más frecuentes, en los que la regularidad del metro no puede ser sino coherente con el ritmo musical, tal como defiende West; ni las partituras en que las indicaciones rítmicas precisan con claridad dónde coinciden y dónde se apartan de la prosodia.[793]

Según Gentili, es un error basarse en Aristóxeno y en su definición del tiempo primario para interpretar fenómenos métricos históricamente anteriores, porque Aristóxeno es un innovador. Antes de él, la sílaba era, en efecto, la unidad de medida rítmica. Gentili aduce dos testimonios: el de Platón en Cratilo y el de Aristóteles en Metafísica.[794] En el pasaje de Platón, Sócrates, tras haber establecido que la mímesis de la esencia de las cosas se realiza en el lenguaje por medio de sílabas y de letras, añade: «Así hacen los que se ocupan de los ritmos; comienzan por distinguir los valores (dynámeis) de los elementos [es decir, de los fonemas], luego los de las sílabas, y es entonces, pero solo entonces, cuando abordan el estudio de los ritmos.» Platón pone el ejemplo del ritmo para hacer valer la necesidad de distinguir las unidades elementales del lenguaje como unidades significantes. Toma por modelo un fenómeno inferior, no significante, al alcance de cualquier entendimiento, para ensayar una vez más el salto hacia la definición de la esencia, sirviéndose de las ambigüedades de las palabras, que se sitúan a medio camino entre la urgencia de la significación y la inclinación a la eufonía. El ritmo se entiende a través de los elementos de la cadena verbal y solo preocupa como aplicado al canto, pero eso no limita su carácter específicamente musical. La antigua unidad de metro y ritmo es irreductible al lenguaje, aunque se exprese por medio de sus elementos. El pasaje de Aristóteles hace referencia a la unidad de medida específica para cada género de sustancia, ajena a la idea platónica del Uno: «Para el acorde musical, por ejemplo, es la diesis, [...] para los ritmos, el paso (básis) o la sílaba.» Básis es el término que Aristóxeno utiliza para

la posición del batir del pie, en lugar de thesis. Aristóteles anticipa la visión aristoxénica de una pluralidad de sustancias que admiten ordenamiento rítmico. Su testimonio no puede ser aducido, por tanto, como prueba de que la sílaba era unidad de medida excluyente antes de los Elementa rhythmica. Es cierto que Platón y Aristóteles todavía sentían la métrica y la rítmica como «íntimamente ligadas», tal como argumenta Gentili (aunque esa afirmación, como veremos, no deja de ser válida para Aristóxeno); no es del todo cierto, en cambio, que el ritmo fuese para ellos únicamente «la agōgḗ producida por el alternar diverso de las sílabas largas y de las sílabas breves en el verso», porque la agōgḗ o conducción del verso se relacionaba con una referencia exterior al mismo: el batir del pie o de la mano que permitía relacionarlos a su vez con los pasos de danza.

Después de los Elementa rhythmica de Aristóxeno, la sílaba tampoco deja de cumplir funciones rítmicas. La noción de tiempo primario permite describir la relación de la sílaba con otros niveles de actividad rítmica. Aristóxeno lleva a cabo en el terreno rítmico las consideraciones que sus predecesores pitagóricos prefirieron dejar de lado para centrarse en el estudio de las proporciones de la octava, quizá porque eran algo que la práctica del canto resolvía sin necesidad de esfuerzo teórico. La innovación de Aristóxeno consistirá en mostrar que la práctica del canto presupone una experiencia rítmica distinta y a la vez coordinada con respecto al metro del verso. Esa exigencia es fundamentalmente la misma en un verso arcaico, clásico o moderno. Cierto es que en el canto primitivo la noción de metro no se individualiza, tal como explica Bowra, porque la recurrencia de duraciones o acentos dentro del verso no alcanza un alto grado de elaboración; parece también claro que el ritmo del verso arcaico se rige más por la yuxtaposición de esquemas capaces de contener fórmulas verbales que por la reiteración de un patrón divisivo; y que en la Grecia del siglo V el desarrollo de la música instrumental impone modas en escena que van haciendo necesaria la explicitación del tiempo primario como forma de comunicación entre artes cada vez más especializadas. El desarrollo independiente del virtuosismo instrumental puede incidir en el canto de manera artificiosa (comparable, por ejemplo, al vocalising que en el siglo XX alcanzó no solo a imitar con la voz los fraseos instrumentales del bebop, sino incluso a ponerles letra, cosa

que no altera para nada las estructuras rítmicas en las que se apoya el swing). La evolución diacrónica de las formas musicales es tan evidente como la de las palabras. Pero el tiempo primario de Aristóxeno expresa una necesidad más o menos latente o explícita en toda actividad rítmica. Desde el punto de vista rítmico, el verso requiere la misma flexibilidad que la melodía o el gesto para aproximarse o alejarse de una medida relativamente regular. Puede superponerse a un patrón proporcional divisivo o yuxtaponer patrones irregulares en amalgama; el único orden forzoso le viene de la estructura significante de la frase; el metro es el resultado del compromiso entre ambas exigencias.

Gentili prefiere atenerse a la distinción alejandrina entre métrica y rítmica como disciplinas separadas e interpreta en este sentido la aportación de Aristóxeno, con el cual se iniciaría «la nueva teoría rítmica que considera el ritmo en la música separada de la métrica, que por su parte es una disciplina fuera del ritmo y de la armonía».[795] Ese no es exactamente el punto de vista del teórico musical tarentino, como hemos de ver en una consideración más detenida de sus Elementa rhythmica. Su innovación no consiste en separar la rítmica de la métrica, sino en diferenciar el tiempo primario como referencia común a todas las sustancias susceptibles de ser ritmadas. Para Aristóxeno, la rítmica y la métrica forman parte de la música. Su maestro Aristóteles ya afirmaba lo mismo en la Poética: «pues resulta evidente que los metros son parte de los ritmos».[796] Métrica y música no son artes separadas sino desde el momento en que el metricista lee el ritmo del poema en el verso escrito y tiende a fundar el metro en la prosodia de un habla artificialmente reconstruida. Los «ritmos» de la fonación, comparables a los ritmos orgánicos, acentuados por la alternancia de sílabas largas y breves en una lengua cuantitativa, justifican en parte ese tipo de aproximación; pero no hay que olvidar que es el canto o la escansión regular los que realizan la interpretación propiamente rítmica de los valores de duración de las sílabas. El intento de suponer un ritmo distinto del metro en el verso griego antes de Aristóxeno es del todo vano, afirma Gentili en su primer tratado, «puesto que no podemos en modo alguno reconstruir los ritmos musicales irremediablemente perdidos».[797] Lo cierto es que no es necesario separar el ritmo musical del metro antes de Aristóxeno ni después, porque la noción del tiempo primario no

altera el carácter del metro. Tampoco es conveniente asumir la escasez documental como regla hermenéutica de la poesía antigua. La separación entre métrica y rítmica no es asignable a Aristóxeno de Tarento, ni siquiera a los nuevos músicos del siglo V, sino a los gramáticos alejandrinos que comienzan a desentenderse de la música. Sus sucesores trabajarán sobre documentos en los que no queda rastro de ella. Imponer la isocronía en la lectura de versos anisócronos es una violencia innecesaria, ciertamente, pero asignar valores rítmicos a la prosodia de una lengua muerta no ofrece más garantías. En ambos casos se corre el riesgo de hacer pasar por «lógico» algo que responde a una hechura más compleja.

Como sostén de su concepción métrica, Gentili remite encarecidamente a los capítulos del primer libro de De musica en que Arístides Quintiliano trata de los géneros rítmicos reproduciendo principalmente las ideas recibidas de Aristóxeno. No hay en ellos razón concluyente, sin embargo, para concebir la métrica como algo separado de la música; su estudio se incluye de hecho en un tratado musical. Es el batir del pie el que sirve para racionalizar, con ayuda del tiempo primario, cuya magnitud depende del tempo de la conducción, los distintos ritmos de la dicción, de la melodía o de la danza.[798] El tiempo primario de la dicción se observa en la sílaba, dice Arístides, igual que el del mélos se observa en un sonido o el del movimiento corporal en una figura de danza.[799] Como unidad abstracta representa la equivalencia o la cooperación posible entre las diversas actividades rítmicas y se concreta en la agōgḗ realizada por el batir del pie o de la mano. Arístides apunta luego hacia la diferencia específica entre ritmo y metro, dejando algún margen para la confusión: «En efecto, puesto que todo lo que llega a ser, según dicen, es generado a partir de, al menos, dos entidades distintas, el ritmo tiene su ser en el ársis y en la thésis, mientras que el metro lo tiene en las sílabas y en su desigualdad.»[800] La diferencia específica entre ritmo y metro se afirma dentro de la generalidad de todo lo que llega a ser a través de una oposición primordial: la oposición que concierne al ritmo es la alternancia entre ársis y thésis; la que concierne al metro, la diferencia entre sílaba larga y breve. Al identificar el ritmo con el batir del pie, Arístides confunde la abstracción del tiempo primario con la concreción que lo hace perceptible, pero en realidad el movimiento de alzar y posar el pie o la mano no es necesariamente

rítmico de por sí, como tampoco lo es la distinción entre larga y breve. Una u otra de esas acciones son rítmicas cuando se relacionan con una percepción de la regularidad aproximada en el movimiento, es decir, con otra marca temporal externa o interiorizada. La unidad del tiempo primario representa el carácter esencialmente relacional del ritmo. La alternancia de ársis y thésis es una danza reducida a la mínima expresión, no tiene sentido alguno sin sílabas, notas o pasos que respondan a sus indicaciones; la mera desigualdad silábica no es métrica hasta que conecta con la posibilidad del ritmo. Lo que cuenta es la sincronía posible entre la sílaba y el batir del pie.

Finalmente, Arístides distingue entre dos escuelas teóricas: «Quienes combinan la teoría acerca de los ritmos con la teoría métrica han hecho su estudio de un modo similar a este. Sin embargo, los que la separan lo hacen de una forma distinta.» El autor se sitúa en el primer grupo, que combina métrica y rítmica, y explica que los otros «construyen números» asociados al batir de ársis y thésis, considerando no solo «números completos» sino también «restos o adiciones, en los cuales emplean los tiempos vacíos». La teoría de Aristóxeno hace posible una matematización del ritmo que alcanza a tener en cuenta, además de las proporciones más sencillas del ritmo par o doble, las duraciones fraccionarias o irracionales y el valor de los silencios entre las notas. Mas, tanto el tarentino en el siglo IV, como Arístides Quintiliano seis u ocho siglos más tarde, incluyen la métrica en la práctica musical y la combinan con la rítmica. Si ya Aristóteles pensaba lo mismo –como hemos visto en la Poética–, resulta que entre la vieja tradición que unía metro y ritmo, por considerar este principalmente asociado a las palabras del canto, y la nueva teoría general basada en el tiempo primario de Aristóxeno –fraguada en el ambiente intelectual del Liceo, según sus tendencias empiristas y lógicas– no hay verdadero hiato. La imposición por parte de la nueva música de formas musicales abigarradas sobre la dicción natural alteró la vieja costumbre de componer la melodía siguiendo de cerca la prosodia del habla, pero eso no implica que afectase de manera sustancial a la práctica del ritmo en el canto, en la música instrumental o en la danza. La teoría rítmica evolucionó en cambio desde la época de Damón, en la que los distintos géneros de ritmo se designaban ya con la terminología asociada al verso que más tarde heredaría la métrica, hasta la época

de Aristóxeno, quien preservó la misma terminología y la clasificación en pies para esbozar una teoría general que hiciese explícita la relación entre las diversas prácticas rítmicas, por medio de la abstracción del tiempo primario aplicable a todas ellas. Lo que cambia de un extremo a otro es la conciencia del carácter relacional del ritmo, que primero es latente –encubierta bajo el manto regio de la palabra, aunque sin dejar de aludir al paso de danza que le sirve de referencia– y luego explícita, susceptible de dar lugar a desarrollos matemáticos a los que los antecesores pitagóricos de Aristóxeno no atendieron. Son los teóricos posteriores, especializados en métrica o en rítmica, quienes llevan a cabo la separación entre ambas disciplinas.[801]

En La metrica dei greci, de 1958, Bruno Gentili imagina todavía al poeta griego arcaico adaptando un «vestido musical» al desnudo «ritmo métrico».[802] Vuelve a situar empero con lucidez las raíces del problema, al interpretar que toda la métrica griega se basa en la equivalencia no ya entre sílabas, sino entre versos o miembros de verso que, aun siendo desiguales en sus valores de duración, la música podía volver isócronos.[803] Pero ¿de dónde venía la posibilidad de «sentir como equivalentes» los versos anisócronos antes de «vestirlos» de ritmo y de melodía? Gentili remite de nuevo al valor musical de la seña (sēmeīon) que conduce el canto y la danza e insiste en considerar la sujeción de la prosodia al ritmo musical como un correlato de la nueva música del periodo clásico, situando vagamente el sentir del «ritmo métrico» –y la actividad del poeta– en torno al acto de «escribir un verso».[804] Con otras palabras, hace depender la escansión métrica de un esquema cuya realización no era palpable sino en el documento escrito. El influjo decisivo de la lectura de los papeles de Milman Parry vino tiempo después. Se reflejó primero en la aproximación de Gentili a los orígenes del verso épico: en el artículo «Prehistoria e formazione dell'esametro», escrito en colaboración con Pietro Giannini y publicado en 1977, las fórmulas de la tradición oral estudiadas por Parry se relacionan con los kōla provenientes de la lírica primitiva, que parecen haber servido de base para el hexámetro homérico, sugiriendo la existencia de un repertorio de fórmulas rítmicas fluctuantes y compatibles en todo el ámbito heleno.[805] De este modo, la idea de la equivalencia latente entre versos de distinta estructura métrica, herencia de la perspectiva historicista de la

filología alemana, que había conducido la atención de los metricistas hacia el periodo de doce tiempos de los dímetros indoeuropeos, comenzaba a multiplicar sus frutos. La aparición de Poesia e pubblico nella Grecia antica, en 1984, confirmó el interés creciente de Gentili por las teorías de la oralidad. Un estudio fundado en una larga y rigurosa tradición filológica se acercaba hasta la cultura del espectáculo contemporáneo para enfrentarla a sus orígenes, haciendo oír de nuevo las voces más veneradas del pasado sin falsear su sonoridad.[806] El Convegno Internazionale celebrado en Urbino al año siguiente, en 1985, dedicado a La musica greca antica, dejó constancia del giro que estaba tomando el helenismo en el último cuarto del siglo XX. En las actas publicadas en 1988, tanto la introducción escrita con Roberto Pretagostini como el artículo del propio Gentili comienzan centrando el foco de interés en el medio complejo en el que deben ser planteadas las cuestiones métricas en adelante, más allá de las limitaciones del documento escrito: la mousikḗ, que es «simbiosis de palabra, música y danza».[807] La dependencia de la métrica respecto de las prácticas musicales se compensa con el reconocimiento de su participación en todos los ámbitos culturales de la pólis: en la educación privada y en la escuela pública, en las ceremonias y celebraciones, en las procesiones, en el simposio, en la hetería masculina, en el tíaso femenino, en la escena teatral. Pese a todo, el metro es concebido todavía como base de la ejecución musical arcaica: «toda definición del ritmo antes de la elaboración teórica operada por Aristóxeno en el siglo IV concierne solo y exclusivamente al ritmo métrico y no al musical».[808] Por «ritmo métrico» se entiende el esquema de valores temporales del verso, producto de la escansión verbal en sincronía con el batir del pie, supuestamente distinta de la abstracción del tiempo primario –propiamente musical– que se atribuye a Aristóxeno. La resistencia del metricista a admitir que el metro se gesta en una praxis que excede los límites del verbo –y que tampoco es siempre necesariamente musical–, se expresa en términos comparables a los de Platón, como nostalgia de la unidad perdida del canto, rota por las modulaciones de la nueva música y por el virtuosismo de los instrumentistas en los certámenes. Con esta interpretación restrictiva de la práctica musical griega, escrupulosamente ceñida a las huellas textuales y sin permitirse inferencias por comparación con otras disciplinas, Gentili preserva en exclusiva para la métrica la tarea apasionante de reconstruir el

rastro que las fórmulas rítmicas dejaron en la poesía griega arcaica.

Al margen de la vieja polémica entre ritmólogos y metricistas, los análisis de Gentili evolucionan hacia la comprensión en profundidad de las equivalencias rítmicas entre versos de distinta medida. Desde el siglo VIII a. C., sigue diciendo el helenista italiano en su artículo leído en Urbino en 1985, se reconocen formas recurrentes de metros llamados enoplios, compuestos de ritmos pares e impares (dáctilos y troqueos, o anapestos y yambos), como el tipo de verso prosodiaco que aparece en los cantos populares de Calcis (Eubea) y es usado un siglo después por Arquíloco: u – u u – u u – u. De su forma acéfala resulta el llamado hēmiépes femenino de doce tiempos, compuesto de un coriambo y de un jónico a minore (– u u – u u – –), cuya repetición define uno de los tipos de hexámetro.[809] Del prosodiaco de Arquíloco, que fluctúa entre número par e impar de sílabas (dependiendo de cómo se interpreten la primera y la última), se pasa a una forma normalizada que integra ritmo par e impar, porque puede ser entendida como trímetro dactílico y como coriambo seguido de jónico a minore. Desde esta perspectiva, apunta acertadamente Gentili, se comprenden mejor las observaciones de Sócrates y de Aristófanes relativas a la dificultad o a la futilidad de distinguir entre un dáctilo y un enoplio, puesto que se diferencian en una sola sílaba que en la práctica resulta indiferente. El canto podía, en efecto, resolver esa mínima diferencia métrica de diversas maneras. Pero no conviene en absoluto perder de vista, como si se tratase de algo fútil, la distinción entre ritmo par e impar y el modo en que ambos alcanzan a combinarse.

En Metrica e ritmica, Gentili y Lomiento reordenan, finalmente, los datos acerca de los metros enoplios o compuestos, fundamento de una teoría de los kōla primordiales de la poesía griega arcaica. El término enóplios significa «en armas», lo que hace suponer que esta clase de ritmos debió de tener un origen marcial, compartido quizá con las procesiones rituales, porque los mismos esquemas rítmicos eran llamados también «prosodiacos».[810] Insistamos en señalar que, en ese contexto –que no es exactamente el de la danza coral, aunque pueda estar inmediatamente vinculado con ella–, el canto tiene que responder ante todo a la alternancia de los pasos. A ellos se pueden adaptar tanto metros regulares como irregulares, algunos

de los cuales «son sentidos», dicen Gentili y Lomiento, de manera diversa en distintos contextos: por ejemplo el citado hēmiépes femenino: – u u – u u – –, que en un contexto se interpreta como trímetro dactílico y en otro como dímetro prosodiaco. Entre esta suerte de ritmos, que en ocasiones se clasifican como poliesquemáticos, aparecen también fórmulas que permiten pasar del ritmo anapéstico de marcha al ritmo ternario de danza. Así el esquema del jónico a minore seguido de coriambo, que es otra forma de prosodiaco: u u – –, – u u –, puede ser percibido como ritmo anapéstico: u u –, – –, u u –. Una gran diversidad de formas cabe bajo la designación de ritmos enoplios o compuestos, gracias a la afinidad y la intercambiabilidad entre ellos. La relativa libertad con que los esquemas métricos se responden en la poesía estrófica (sea monostrófica o triádica, es decir, compuesta de estrofa, antistrofa y épodo), cuyos valores de duración se repiten en principio verso a verso cada vez que se repite la estrofa (o el conjunto de la tríada), indica que la forma melódica reiterada se encargaba de igualar irregularidades métricas. Un caso particular de esquemas que se prestan a variaciones irregulares son los llamados kat'enóplion-epítritos o dáctilo-epítritos, que resultan de combinar formas del enoplio o prosodiaco con yambos y troqueos, en alguno de los cuales pudiera haber un anceps interpositum –sílaba interpuesta indiferentemente breve o larga, representada como «x»–, dando lugar a metros impares de siete tiempos.[811] Tenemos por tanto ante nosotros no solo diversos grados de regularidad métrica relacionados con el uso –orquéstico, procesional, marcial–, sino un sistema de variantes percibidas de un modo u otro según el contexto, que a veces puede estar menos condicionado por la actividad rítmica colectiva, como sucede ante el escritorio.

Ya hemos tenido ocasión de observar que la movilidad métrica resulta de la superposición de la cadena hablada a otra actividad rítmica, en particular si es musical, porque la unión de ritmo y armonía multiplica las posibilidades de adaptación de las palabras. La cadena hablada puede ser rítmica sin que sus variaciones de tiempo sean pertinentes, o bien realizar distinciones cuantitativas pertinentes, pero sin exigir proporcionalidad entre ellas. La coincidencia de los dos factores, ritmo regular y rasgo distintivo, solamente se produce en el habla especializada y selecta de la poesía trabajada por la música y por la danza, mientras que el habla

corriente necesita poder tratar con eventos irregulares. Las frases que pretenden encajar en el ritmo poético del coro arrastran frecuentemente restos de inquietante irregularidad que el poeta, el músico y el coreuta adaptan haciendo uso de su habilidad para manejar soluciones métrico-rítmicas. El esquema métrico del verso es el procedimiento para integrar fórmulas variables en la procesión ritual o en la danza. Por ser el verso antiguo la única posibilidad de reconstruir el origen de nuestra civilización y de nuestras lenguas, su disposición originaria para variar se transforma en terreno de fogosa especulación por parte de los metricistas. Gentili y Lomiento discuten, por ejemplo, la interpretación de algunos kat'enóplion-epítritos como dactílicos y su asignación a la tradición dórica por parte de la filología germana. En particular, los poemas citaródicos de Estesícoro de Himera (siglos VII-VI), que hacen uso frecuente de estos metros, podrían ser igualmente de origen jonio. Himera fue una colonia del norte de Sicilia en la que se mezclaron dorios con eubeos de Calcis, de etnia jonia. Por la misma época en que compuso Estesícoro, la propia Esparta fue un centro de integración de influencias poético-musicales lesbias, jonias y cretenses.[812] Los metros enoplio-epítritos fueron abundantemente usados en la lírica de toda Grecia y también en la tragedia ática (especialmente por Eurípides). En la edad helenística se apartaron del canto para ser solo recitados, si bien ateniéndose a las formas musicales establecidas por los autores del periodo clásico.[813]

Los metros griegos son producto de los intercambios acaecidos de un extremo a otro del Egeo durante milenios. Se convirtieron en prototipos abstractos por su reaparición frecuente en los kōla más usados. Los kōla son miembros de verso o versos que por sí mismos tienen carácter de unidad rítmica con dimensión de frase. Otros autores prefieren hablar de «elementos rítmicos» por considerar que los kōla son una invención tipográfica de los editores alejandrinos.[814] La discusión en torno a estos esquemas métrico-rítmicos del verso refleja la oposición entre la tendencia a reconocer su origen musical y la voluntad de mantener la independencia del metro. Todo parece indicar que los poetas líricos arcaicos componían con ayuda de fórmulas rítmicas a las que ajustaban la expresión verbal y la melodía. Acaso dichas fórmulas estuvieran relacionadas también con el modo de armonía más frecuente en los cantos de una u otra procedencia étnica, como sugiere West, pero al

mismo tiempo parecen tener mayor facilidad que las harmoníai para pasar de un área dialectal a otra, si juzgamos por las resistencias que los modos orientales generaron en el ánimo de los pensadores atenienses (y generaban hasta hace poco en los defensores de la supremacía doria). El ēthos de la melodía se adhiere particularmente a la lengua y las costumbres locales, en tanto que la estructura rítmica tiende a la universalidad. El metro amplía su desarrollo a lo largo de la cadena hablada en unidades sucesivas cada vez más extensas: si la sílaba es fundamento de la unidad sincrónica primitiva del mélos con la danza, el métron representa la extensión de su dinamismo regulador, no solo hasta el límite inmediato de la dipodia, que ajusta el ritmo impar a la alternancia de los pies, sino hasta el límite más alejado y abstracto que alcanzar pueda la fantasía movida por el anhelo de regularidad: así la procesión ordenada de las almas por la esfera supraceleste que, según Platón, mide los ciclos milenarios de la reencarnación, puede ser entendida como hipérbole «prosódica». El kōlon no es más que la primera concreción de ese dinamismo métrico en el ámbito del oficio poético que «cose» un vestido musical para las palabras. Sus variantes permiten al poeta lírico ensayar formas singulares, introducir –con ayuda de la escritura– nuevos propósitos en el coro sin dejar de ser legítimo depositario de la tradición oral más antigua, porque los kōla sirvieron ya como piezas maestras para construir el verso épico –con ayuda de la forminge y del batir del pie– y permitieron que en sus moldes encajasen formas de decir que la tradición occidental ha considerado como origen modélico de su literatura.[815]

La obra de Gentili y Lomiento termina resumiendo el estado de la cuestión acerca de los orígenes del hexámetro, «nacido probablemente de la fusión de kōla originarios» en torno a las cesuras más frecuentes del verso que son sus «puntos de juntura». La prosodia del verso homérico se caracteriza por «una gran libertad» que se va reduciendo en un uso «cada vez más severo» del hexámetro, hasta llegar a la rigidez normativa de los poetas helenísticos.[816] Tal evolución parece correlato del abandono progresivo de la ejecución musical y de la intervención de la escritura como soporte del recitado, no obstante lo cual Gentili y Lomiento desplazan la historia del hexámetro hasta el apartado dedicado a la poesía recitada o en recitativo, sin duda con intención

de evitar el riesgo de dar un paso más allá de lo que aconseja la interpretación rigurosa de los documentos. No por ello dejan de insistir en el testimonio tardío de Ateneo, quien justificaba la irregularidad de algunos hexámetros homéricos que tienen uno o dos tiempos de más o de menos con el argumento de que Homero mismo «componía la música» (memelopoiēkénai) y ajustaba a ella sus versos.[817] La cuestión no se puede zanjar en el terreno exclusivo de la métrica, porque su punto de vista anclado al texto pudiera falsear el oficio polivalente del citaredo, si como Demódoco cantaba unas veces relatos legendarios y otras para que bailase el coro. Sin salir del terreno del verso épico, es muy posible que el sentido original de «coser cantos» fuese más musical de lo que indica la actividad posterior de los rapsodas: contar leyendas con auxilio de fórmulas rítmicas –acaso también melódicas– de un repertorio común, «cosidas» por el canto en los «puntos de juntura» de las cesuras más habituales. Esas fórmulas son –antes que meros esquemas gráficos lineales reproducibles con un tosco tarareo– piezas de una suerte de rompecabezas sonoro que lleva el nombre de la Hélade: son esqueletos de harmonía, entendida en el sentido etimológico y más amplio de «juntura», que opera en varios niveles: juntura virtual de ritmo y de armonía propiamente dicha (es decir, de un modo musical o de un género, si no de una melodía popular que admite contrafacta…); juntura de sonido musical y de sonido verbal en un dialecto u otro, y a veces en varios de ellos combinados; juntura de la voz humana con la voz del instrumento fabricado; juntura, en fin, del verso cantado con el ideal del Bien supremo que, según Platón, armoniza todas las virtudes.

Para nuestro estudio no es determinante que el verso homérico fuera solamente cantado o recitado o bien ambas cosas, según las exigencias del momento. Sí lo es, en cambio, valorar en su entera dimensión esta teoría de los kōla originarios (o elementos rítmicos primordiales) que la métrica más reciente da por admitida: las hechuras del hexámetro provienen de la lírica primitiva; las prácticas rítmicas y melódicas (canciones sacras y profanas, procesiones y danzas solemnes o lúdicas) contribuyeron, por medio de estructuras métricas capaces de adaptarse a diversos grados de exigencia de regularidad, a configurar el marco en el que se preservaron los relatos épicos con los que las diversas ciudades helenas se identificaron; ese marco evolucionó desde una mayor

flexibilidad, en el periodo en que los citaredos cantaban fragmentos épicos, hacia la rigidez normativa, a partir del momento en que fueron fijados por escrito y recitados por los rapsodas. La historia de la versificación griega antigua contiene claves muy valiosas para la filosofía. Deben ser reinterpretadas desde una perspectiva que amplíe las miras de la filología decimonónica, dejando atrás el eurocentrismo para empezar a sopesar el alcance de algunas estructuras que parecen tener un valor cognitivo universal.

Todas las fórmulas métricas empleadas para designar dioses y héroes señaladas por Milman Parry en los poemas homéricos forman parte, dicen Gentili y Lomiento, del repertorio de kōla «recurrentes en la versificación kat'enóplion», compuesta por una amplia variedad de metros hasta cierto punto intercambiables, que «están presentes también en las inscripciones votivas y funerarias de las más diversas áreas geográficas de Grecia y en las composiciones en kat'enóplionepítritos de Estesícoro», según revelan los últimos papiros descubiertos. Eso parece avalar la hipótesis de que dichos esquemas métricos son anteriores a la fijación del hexámetro y forman «un patrimonio panhelénico de figuras rítmicas, en las cuales se expresa la más antigua poesía cantada del mundo griego, independientemente de las áreas dialectales». El ritmo libre de la primitiva citarodia lírica tiende a la homogeneidad en el verso épico obtenido por juntura de los kōla, de manera que los epítritos yámbicos o trocaicos habituales en aquella están ausentes en este, pero las relaciones entre épica y lírica están fuera de duda, por más que una pudiera ser simplemente recitada y otra cantada, una en ritmo par y otra en ritmo impar (compatible con el par), adecuado para la danza. Las fuentes iconográficas confirman la existencia de la citarodia en edad micénica; dos tablillas de la misma época portan kōla de tipo enoplio; y no parece que pueda ser discutida su continuidad hasta la época de Estesícoro, que componía «versos del épos revestidos de melodía».[818] Si la lírica preserva hasta el periodo clásico formas primitivas fluctuantes muy extendidas, que el hexámetro homérico integra y regulariza, es lógico suponer que provengan de un estadio anterior, aunque los testimonios de que dispongamos sean posteriores. La asociación de kōla en el hexámetro fue primero de tipo asinarteto o disjunto, como prueban las irregularidades frecuentes en el segundo kōlon de algunos versos homéricos. Su unificación en metro dactílico no debió de ser pues

muy anterior a la fijación por escrito de los poemas, datada por la mayoría de los autores en la segunda mitad del siglo VIII.

En paralelo con la teoría elaborada por Gentili y sus colaboradores, una genealogía alternativa del hexámetro fue propuesta por Gregory Nagy, tomando como punto de partida la convicción de Wilamowitz –generalmente aceptada– de que la épica griega derivaba de metros líricos y culminaba un largo proceso de evolución hacia la regularidad.[819] Nagy remonta el camino seguido antes por Meillet en busca del origen indoeuropeo del verso griego, pero se aparta de él en cuanto a la supuesta excepción del hexámetro, considerando que la evolución de los metros védicos pudo conducir hasta él sin intervención de otro influjo mediterráneo. En primer lugar, afirma que la cláusula final habitual del hexámetro: – u u – u pudiera proceder del verso paremiaco usado en los anapestos de marcha y en los antiguos proverbios. Se trata de una forma que por estar presente también en la poesía eslava podría ser de origen indoeuropeo.[820] Unida dicha cláusula a la base eólica, –considerada igualmente como reliquia indoeuropea–, obtenemos el heptasílabo eolio llamado ferecrático: u u – u u – u, variante cataléctica del octosílabo llamado gliconio: u u – u u – u u.[821] De los versos octosílabos habituales en los himnos del Rig-Veda, el más frecuente tiene la forma: u u u u u u – u, equivalente a un gliconio irregular comparable con otras formas de octosílabo griego.[822] La libertad característica del metro índico –de la cual la base eólica es un resto– se manifiesta sobre todo en las cuatro primeras sílabas del verso, mientras que las cuatro finales tienden a adoptar forma fija.[823] Eso explica la estabilidad del cierre paremiaco: u u – u, su pervivencia en griego y en las lenguas eslavas. Una expansión interna del ferecrático, comparable a las que se producen en otros metros, consistente en añadir tres dáctilos entre las dos sílabas iniciales y la cláusula, junto con la posibilidad de resolver en dos breves la segunda de las sílabas iniciales, proporciona el esquema habitual del verso homérico: – u u – u u – u u – u u – u u – u.[824]

Gentili y Lomiento consideran poco verosímil esta teoría, que hace derivar el hexámetro de un metro eolio, pero no descartan que las influencias eolias se mezclasen con las jonias en el verso épico.[825] De hecho, la libertad métrica del verso índico permitiría igualmente

derivar de sus versos octosílabos las combinaciones de coriambo e jónico a minore que dan lugar al prosodiaco de Arquíloco, al hēmiépes femenino del hexámetro y a la hipótesis de los autores italianos acerca de los kōla. Además de caer fuera de nuestro alcance, la discusión no modificaría gran cosa la impresión, persistente a lo largo de este estudio, de que todas esas filiaciones son probables, de acuerdo con la capacidad de transformación y de intercambio que muestran los métra. El reto que las artes sonoras de la Grecia antigua sostienen frente a la filosofía consiste en la necesidad de pensar la forma como producto de la variación y no como ideal de fijeza. Interesante al respecto es considerar la teoría de la llamada epiplokḗ, que explicaría la génesis de todas las formas métricas griegas «por afinidad o parentela» (syngéneia).[826] Epiplokḗ viene de plékō, que como ya sabemos significa «trenzar», «entrelazar», «tejer» y también «componer» con arte: lo hemos visto aparecer en relación con las metáforas textiles y aplicado por Alceo a la corona de violetas que fabrica o se ciñe Safo. Figuradamente, plokḗ significa también «trama», «intriga» o «engaño». Gentili y Lomiento traducen epiplokḗ por «conexión», pero conviene añadir que conlleva el sentido de «mezcla» e incluye en su campo semántico el enlace carnal.[827] Este complejo término, particularmente adecuado para simbolizar la trama poética o la habilidad de las Musas para jugar con la verdad y la mentira, proviene de los gramáticos alejandrinos, si bien hay rastros de que la idea de un origen común de las formas métricas más corrientes (el hexámetro dactílico y el trímetro yámbico), que implica la posibilidad de intercambio entre los géneros rítmicos fundamentales (par y doble, o binario y ternario), parece venir de antiguo. Hefestión daba ya por sentado que por medio de la adición (prósthesin), aféresis o supresión (aphaíresin) y metátesis o cambio de posición (metáthesin) de las sílabas o de sus valores de duración se puede obtener cualquier metro a partir de otro.[828] Lo cual equivale casi a decir que en métrica todo es posible o, con mayor precisión, que el interés y la coherencia de la teoría métrica tanto como la pregnancia de las formas que estudia solo pueden provenir de «enlaces» o relaciones de intercambio con instancias exteriores al texto. Según Thomas Cole, la epiplokḗ que permite pasar de un metro a otro por medio de kōla de sentido métrico ambiguo es un principio cardinal de la versificación helena: se trata de un fenómeno rítmico, no estrictamente métrico, que resuelve las

incertidumbres de la colometría, en particular cuando esta no coincide con los finales de palabra y de periodo o se ve alterada por cambios de ritmo, como acontece en la lírica. La sucesión rítmica, apunta Cole, es circular, no lineal como los esquemas métricos, se reproduce a partir de cualquier punto del ritmo, aunque dependiendo de dónde comencemos a contar percibamos un metro u otro. Es la cadena verbal la que corta el ritmo en un punto, haciendo perceptible un metro determinado, mientras que el ritmo puede mantener la continuidad o alterarla. Esta teoría impide interpretar la música –el ritmo, al menoscomo mero «vestido» del verso y conduce a admitir que el poeta griego compuso dentro de una trama más o menos consciente que permitía el intercambio de kōla. Los tipos básicos del ritmo se relacionan entre sí de manera comparable a los intervalos armónicos de la melodía, en el sentido de que se puede modular entre ellos por medio de cuentas compatibles. Cole piensa que los kōla más arcaicos, asinartetos o disjuntos, se entrelazaron por influjo de la música oriental.[829]

Los métra son abstracciones rítmicas que resultan de la superposición de, al menos, dos actividades motrices –cantar o recitar y batir el pie, danzar o andar; cantar y pulsar un instrumento, etc.–, una de las cuales entrecorta a la otra o se superpone como marca, pudiendo, no obstante, intercambiar con ella la función rectora. Esta posibilidad deriva del hecho de que comparten la sílaba (o el tiempo primario) como unidad mínima de acción que permite sincronizarlas. Los kōla prototípicos son también abstracciones, pero guardan un aliento de vida, un aire y un pulso lejanos. Son fragmentos de un esqueleto sonoro dispuesto a reencarnarse, espíritus de otro tiempo que tienden la mano al poeta, pero al ser manejados reclaman su libertad de fantasma. Son esquemas rítmicos con dimensión de frase, moldes «lógicos», propiamente, pero no tanto por sus medidas depuradas como por su capacidad para transformarse y fundirse unos con otros. Soportes idóneos para decir lo que apenas puede ser dicho con palabras, trascienden la tendencia de la fórmula métrica a invocar un origen remoto imaginario, a reclamar un linaje prestigioso, para viajar en sentido contrario: desde el más allá próximo de la abstracción hacia la carnalidad y hacia lo concreto, buscando el aliento de los vivos, su enlace con el espíritu de los antepasados, que de algún modo pervive en los esquemas rítmicos y en las palabras, tanto como en

los instrumentos musicales. Esta es la llama que calienta los áridos tratados de métrica, encubierta tras la proliferación léxica y el detalle a veces superfluo. El metricista pretende capturar en palabras muy distintas a las del poeta la razón seminal de lo poético.

LA ABSTRACCIÓN DEL TIEMPO PRIMARIO

Entre los esquemas rítmicos con dimensión de frase provenientes de la Grecia arcaica, unos pocos preservaron hasta época reciente su dinamismo, tras haber servido durante milenios para integrar diversas artes. Son el producto selecto de un largo comercio entre lo sagrado y lo profano. El primitivo ánimo guerrero del enoplio se desfogó en marchas o procesiones rituales y acabó por adaptarse al círculo de la danza. Ciertas unidades métricas se especializaron en ese tipo de transiciones que permiten la decantación de los ritmos apegados al movimiento corporal. Hemos visto que el coriambo sirve a menudo de mediación para llevar a cabo la epiplokḗ o enlace entre yambos y troqueos, es decir, para invertir el ritmo dentro del verso, práctica que se observa tanto en la monodia como en la lírica coral, llevada a cabo ora con la ligereza de Safo y de Anacreonte, ora con la orgullosa solemnidad de Píndaro.[830] La unión del coriambo con un jónico a minore es uno de los tipos de verso o miembros de verso más depurados: – u u – u u – –. El comienzo con sílaba larga seguida de dos breves hace sentir la proporción par, que la segunda larga del coriambo pone en entredicho un instante, porque introduce la posibilidad de una interpretación ternaria (troqueo-yambo), pero la repetición de dos breves nos devuelve al ritmo dactílico; la siguiente larga introduce un nuevo periodo que podría entenderse como anapéstico, hasta que la sílaba de cierre remata el ciclo con insistencia que, en vez de hacerse pesada, resulta grácil, porque abre paso a la repetición del ciclo. Hacen falta muchos cantores y danzantes sucesivos para dar forma a una secuencia tan equilibrada en la alternancia de tensión y de relajamiento, de variación y de repetición. Se trata de un dispositivo de traslación del ritmo ternario al ritmo binario: la oposición directa de troqueo y yambo dentro del coriambo es un enlace vinculante porque modera el efecto de la inversión de ritmo con la suma par de los dos pies de tres tiempos; después, el metro jónico se divide en tres medidas pares. Se alternan así dos maneras de agrupar los seis tiempos de cada metro, una vez en grupos impares y otra en pares: [3 + 3] + [2 + 2 + 2], de forma que la oscilación impar-par, que ya viene dada por el coriambo inicial, se

reitera en la relación entre los grupos internos de ambos metros. Con este kōlon inserto en su primera mitad, cubriendo hasta la cesura llamada trocaica, el hexámetro homérico condensó muchas experiencias rítmicas para ponerlas al servicio del relato de las hazañas de los héroes del pasado. Todavía le quedaban, sin embargo, a este prototipo métrico ganas de danza hace menos de un siglo, en el otro extremo del mundo conocido por los antiguos. Basta con insuflarle un poco de aliento a las manos que baten su patrón circular para hacer despertar los espíritus de la melodía: un viejo bolero ibérico merodea en el mismo esquema rítmico que empleó Homero.[831] El esquema inverso (jónico a minore + coriambo: u u – –, – u u –) es otra forma de prosodiaco de ritmo ternario que admite interpretación en ritmo par, en este caso anapéstico. Aunque repita el mismo ciclo que el esquema anterior, si las palabras del verso obligan a percibirlo en este sentido, el efecto rítmico es bien distinto. El metro requiere una lectura por asociación con otros sēmeia gestuales, melódicos o verbales que le proporcionan su carácter.

A la estabilidad circular de los dímetros de doce tiempos, prototipo de fluidez que convierte el ritmo impar en par, se oponen aparentemente aquellos metros impares que los metricistas antiguos consideraron como álogoi o irracionales: el crético de cinco tiempos y el epítrito de siete. La dificultad inicial para cantar o bailar sobre estos ritmos se reduce en cuanto nos habituamos a pensarlos como secuencias de dos y de tres tiempos en amalgama. La alternancia de los dos primeros números naturales después de la unidad es suficiente para componer cualquier secuencia rítmica, par o impar, superior a cuatro tiempos; con excepción de la de seis tiempos, que hay que optar por interpretar ya sea como cuenta de dos pies impares o como cuenta de tres pies pares: esta es la razón de la pregnancia particular de los métra ternarios, de su valor como enlace entre el canto y la danza. También tiene especial interés la subdivisión del ritmo de ocho tiempos en dos grupos impares y uno par. Pone en juego las variantes del metro llamado dókhmios («oblicuo» o «tortuoso»), habituales en la tragedia, el llamado «docmio ático»: u – – u –, o el hipodocmio que aparece en Arquíloco: – u – u –.[832] Este tipo de esquemas rítmicos se preservan en el folclore de los Balcanes y han vuelto a sonar en algunos ostinatos popularizados durante la segunda mitad del siglo XX por

influjo afronorteamericano. La secuencia de dos y tres tiempos alternos en cierto orden conduce a patrones que hacen compatibles el dinamismo y la estabilidad. Tienen su fundamento en los diversos estratos de actividad del cuerpo humano.

El periodo de doce tiempos merece atención especial por la diversidad de secuencias alternas de número par e impar que comprende. Se forma, como hemos visto, por adición de pies en dos metros de seis tiempos contados una vez en grupos de tres y otra en grupos de dos unidades; pero, además, admite ser dividido en dos secuencias impares de cinco y de siete tiempos o a la inversa. Acoge en su seno el crético (o peonio, o baqueo) y el epítrito, los dos géneros de ritmo que los griegos llamaron álogoi o irracionales. Esto es precisamente lo que ocurre en algunos de los versos más conocidos de Anacreonte, que responden al esquema de la dipodia jónica a minore con anaclasis o permutación entre la cuarta y la quinta sílaba: u u – u – u – –. El verso puede ser entendido como unión de anapesto y docmio [4 + 8]: u u –, u – u – –; o de epítrito y baqueo [7 + 5]: u u – u –, u – –; o incluso de peonio y epítrito [5 + 7]: u u – u, – u – –. Predomina la primera lectura, pero la posibilidad de subdividir en dos secciones impares se insinúa por razones rítmicas, antes incluso de que los finales de palabra contribuyan a hacer patente una u otra demarcación. La anaclasis practicada en el centro del verso se asocia por reiteración yámbica con las sílabas anteriores. El ritmo yámbico prosigue tras las sílabas invertidas, pero en la sucesión de tres yambos cabe la posibilidad de separar dos de ellos, que suelen formar un métron, en cuyo caso el esquema del verso sería un epítrito seguido de baqueo, aunque tal secuencia rítmica no alcance el grado de definición de los prototipos métricos. Los finales de palabra, en este caso, contribuirían a imponer una u otra interpretación, mientras que en otros casos no serían tan relevantes si por exigencias del canto o de la danza se impusiera la necesidad de continuidad rítmica.[833]

En una famosa estrofa compuesta con este recurso, después de cuatro versos iguales, Anacreonte dispone un dímetro jónico a minore y vuelve a emplear la anaclasis en el sexto verso: Áge dē phér’ hēmin ō paî / kelében, hokōs ámystin / proríō, ta men dék’ enkhéas / hýdatos, ta pénte d’ oínou / kyáthous hōs anybrístōs / ana dēute bassarḗsō.[834] La traducción rítmica aproximada –con

alguna libertad añadida en favor del ritmo, señalada entre paréntesis– sería: «Porta un jarro, tú, muchacho, / que lo sorba yo de un trago. / Diez medidas echa de agua, / cinco pon de vino (escaso); / que celebre sin injurias / de nuevo el furor de Baco.» Si consideramos el ritmo que subrayan los finales de palabra, en el primero y en el cuarto verso predomina la lectura par (anapesto + docmio, 4 + 8): u u –, u – u – –. En el segundo y en el tercero, sin embargo, la individualización léxica del pie que invierte las sílabas centrales permite que la interpretación inicial oscile con la impar (epítrito + baqueo, 7 + 5): u u –, u –, u – –. En el quinto verso irrumpe la uniformidad par del dímetro jónico a minore (6 + 6): u u – –, u u – –. El sexto se divide también en dos secciones de cuatro sílabas, pero, al ser de nuevo anaclástico, por inversión de las sílabas centrales, resultan dos grupos impares (peonio tercero + epítrito segundo, 5 + 7): u u – u, – u – –. Dos de los seis versos (segundo y tercero) permiten la oscilación de la lectura par hacia la impar y otro (el sexto) la acentúa. En los versos de ritmo par, dos de ellos (el primero y el cuarto) admitirían lectura impar, por sinafia en el último tiempo (o mora) de la quinta sílaba, y otro (el quinto) es uniformemente par. Hay, por tanto, cierto equilibrio entre la tendencia a la regularidad y la tendencia contraria, que no parece meramente azarosa. La intención rítmica del poeta, de hecho, no puede ser más explícita: oponer el esquema asimétrico predominante a la regularidad del verso jónico a minore, de modo que el efecto original de la anaclasis queda realzado por contraste al final de la estrofa. La norma funciona así como excepción en un contexto alterado, gracias a una estructura que permite el intercambio de funciones. Una vez comprendida la intriga rítmica, conviene no olvidar, además, que está al servicio de una expresión poética que, en el caso particular de Anacreonte, suele enlazar sentimientos contrastados.[835] El mismo periodo dodecasemo que sirvió para revivir escenas sangrientas y hacer hablar a los fantasmas en el verso de los aedos proporciona forma clásica a su inquieta sensualidad.

Llegados a este punto, hemos de hacer una extrapolación necesaria, por su significación para el posible enlace de la herencia griega antigua con la música de nuestros días: la segmentación asimétrica del tramo de doce tiempos –que en el verso griego se insinúa cuando el poeta se toma libertades con el ritmo, dentro del marco

de uno de los kōla más depurados, puesto a prueba en muy diversas situaciones– es una característica básica del sistema rítmico compartido por las tribus negras de África, cuyo uso trasciende los grandes grupos étnicos del subcontinente y una enorme diversidad de lenguas. La secuencia [2+2+3] + [2+3] fue llamada por el misionero y musicólogo británico Arthur Morris Jones, «the signature key» («la sintonía») del universo rítmico africano.[836] Admite lecturas variables, pudiendo comenzar su ejecución en cualquier punto, porque la repetición le devuelve enseguida su sentido, pero Jones apunta que cualquier alteración del orden de cifras pares e impares la deja fuera de las prácticas del músico africano.[837] A partir de una secuencia jónica de ritmo par totalmente uniforme [2+2+2] + [2+2+2], pero intercambiable por otros kōla según el hábito de la epiplokḗ, Anacreonte obtiene, por simple permutación de dos sílabas próximas de distinta duración (o anaclasis), la secuencia [2+2+3] + [3+2] (es decir: u u – u –, u – –), que coincide en la primera sección, pero en la segunda difiere del orden de alternancias del patrón estándar africano. Como curiosidad, señalemos que la secuencia de Anacreonte coincide, sin embargo, con la cuenta de la siguiriya flamenca, que es también [2+2+3] + [3+2]. Eso no quiere decir que ambas secuencias superpuestas resulten musicales, dadas las diferencias en la distribución de las duraciones breves y largas, pero comparten un mismo esqueleto rítmico.[838]

La comparación de la métrica griega con el ritmo africano está lejos de ser gratuita, pero exige precisar en qué sentido puede ser traída a colación en nuestro contexto. A las tribus del África negra les corresponde el mérito de haber construido un sistema rítmico consciente de las relaciones de los números naturales con el gesto. Es un sistema que, sin necesidad de convertirse en paradigma abstracto, alcanza un alto grado de depuración y combina la sencillez con la complejidad. Exige aprendizaje, forma parte del proceso educativo y cumple funciones sociales de primer orden. Caracteriza una mentalidad que desarrolla la posibilidad de entender el ritmo en más de una dimensión, pudiendo percibir y ejecutar cuentas binarias y ternarias superpuestas.[839] Funciona como medio de comunicación en un contexto de gran diversidad lingüística. Es capaz de integrar en un solo molde influencias externas, orientales y occidentales. Algunas de estas características

son comparables con la tradición poético-musical helena, cuyos kōla resultan de la integración de formas dialectales y musicales dentro del contexto de la lengua común. El poeta griego alcanza por medio de la secuencia de palabras, sin prestar demasiada atención a otro fenómeno percusivo que el batir del pie, un grado de depuración rítmica semejante en algunos aspectos al del maestro de tambores negro, quien por su parte es experto en manejar ritmos distintos y cruzados en varios planos superpuestos. La práctica de la polirritmia no parece formar parte de las costumbres de los griegos, pero aun así sus poetas se muestran conscientes de lo que implican los intercambios entre cuentas binarias y ternarias, sin necesidad de llegar al grado de complejidad de la orquesta africana, porque su terreno de experimentación rítmica está sujeto a las exigencias prioritarias de la expresión verbal.

Las virtudes del periodo de doce tiempos son un hallazgo al que Grecia y África llegan por caminos divergentes, cuyo estudio comparativo debiera servir de fundamento para una teoría unificada del mélos, es decir, de las relaciones entre el ritmo, la armonía y los aspectos musicales del verbo, entre las cuales cuenta en primer lugar el metro del verso. Las doce divisiones del kanṓn dieron lugar a la concepción armónica que hemos heredado de los griegos y al desarrollo de la teoría de las proporciones (analogíai), que en la Antigüedad, según Árpád Szabó, era generalmente considerada como «el objeto más eminente de las matemáticas».[840] La cuenta de doce unidades acoge, por un lado, en el terreno de la armonía, las consonancias de octava, cuarta y quinta, su división en tonos y semitonos; por otro, en el terreno del ritmo, la alternancia entre patrones rítmicos binarios y ternarios combinables en tramos simétricos o asimétricos. Eso incita a preguntarse por la conexión entre armonía y ritmo, un asunto que escapa a la evidencia inmediata. El hecho de que las estructuras musicales se sirvan de la misma cuenta que el saber antiguo utilizó para agrupar a los dioses y para las divisiones del zodiaco o del calendario debe de tener alguna significación, no necesariamente mistérica. Al recordarnos que 12 es el mínimo común múltiplo de los primeros números naturales (los divisores 2, 3 y 4, a los que podemos añadir la unidad), Szabó sugiere una explicación matemática sencilla, cuyo carácter pragmático no reduce sus implicaciones profundas.[841]

Los cuatro primeros números naturales, que bastan para expresar las proporciones internas de la octava dividida en doce semitonos, representados como una pirámide de puntos componen la figura de diez unidades llamada tetraktýs, por la que, al parecer, juraban los pitagóricos.[842] Los números diez y doce son, como es sabido, la base de los sistemas métricos más extendidos. Proceden de diversos campos de la experiencia común y dan lugar a esquemas lógicos o aplicaciones que se presentan a veces como alternativa, por ejemplo, entre lo sagrado y lo profano. Originalmente, Atenas estaba dividida de acuerdo con el número de las estaciones, los meses y los días del año, según el modelo de la geometría circular: 4 phylai (tribus), 12 phratríai (fratrías) y 360 génē (clanes), de cuyos gennḗtai se decían que eran homogálaktas, «los que beben la misma leche»).[843] En la segunda mitad del siglo VI a. C., la reforma de Clístenes introdujo el sistema decimal, dividiendo el territorio del Ática en 100 demos y a sus pobladores en 10 tribus, de cada una de las cuales se elegían cincuenta representantes que formaban parte del Consejo o Boulḗ durante el periodo de gobierno llamado pritanía (prytaneía), que duraba una décima parte del año. Glotz ve el influjo pitagórico en el uso que hizo Clístenes de la aritmética y de la geometría.[844] Pierre Lévêque y Pierre Vidal-Naquet discuten esa interpretación: frente al número doce, que era el de los principales dioses del panteón helénico –de origen jonio– y el de los meses del calendario religioso, «elegir el número diez era incontestablemente romper con una tradición sagrada, a la vez étnica y religiosa».[845] Vernant añade que el sistema decimal de Clístenes se impuso como valor profano, por influjo de la difusión de la moneda y de la contabilidad escrita.[846] Platón, sin embargo, propondrá organizar la ciudad ideal según el sistema duodecimal, es decir, volver al modelo astronómico, circular y sagrado previo a la reforma democrática de Clístenes.[847]

Las proporciones de la armonía y del ritmo se mantienen apegadas al número doce, que caracteriza la tradición sacra, pero cabe preguntarse qué esquemas lógicos producen en combinación con las palabras. Martin L. West es quien más decididamente ha abordado hasta hoy el estudio conjunto de la poesía y de la música de la Grecia antigua, arriesgándose a abstraer algunos conceptos muy generales y novedosos. Situándose en el polo opuesto de los filólogos que sacralizan el texto como única garantía de verdad –

aun a costa de falsearla–, busca en el estudio interdisciplinar el fundamento para realizar inferencias plausibles acerca del verso griego y de la música en que fue cantado. El metro es para él, como hemos visto, indicio claro del ritmo musical. En diversos pasajes de su obra no tiene reparo en establecer comparaciones con la música popular o culta de nuestros días, queriendo hacer más cercano y perceptible su objeto de estudio, sin dejar por ello de considerarlo con rigor. En Ancient Greek Music relaciona los ritmos docmios con el folclore de los Balcanes «tal como existe hoy», poniendo como ejemplo una de las piezas recogidas por Béla Bartók, y con los patrones africanos de ocho tiempos de forma 3 + 3 + 2, pero no llega a plantear la cuestión fundamental del periodo de doce tiempos, a la cual conducen, sin embargo, las investigaciones métricas de Bruno Gentili y su círculo de colaboradores.[848] Mérito propio de West es el esfuerzo por situar la visión de la cultura helena en su medio geopolítico, frontera entre dos continentes: en lo concerniente al ritmo y al metro, Grecia fue principalmente heredera de la tradición indoeuropea, si bien los ritmos de cinco tiempos parecen ajenos a ella y asociados a un posible origen minoico. Los ritmos más ricos en variantes provienen de las costas de Asia Menor. Los docmios que desarrolla Esquilo se preservan hasta hoy en los Balcanes. La rítmica de los griegos se mueve en torno a las costas del Egeo, pero no se han aclarado aún todos los influjos musicales que pudieron entrar en el círculo de esa danza.[849]

En Greek Metre, West llevó a cabo una presentación original de las principales tendencias métricas del verso griego, según su origen geográfico y étnico, y dejó insinuada de paso su correspondencia con las diversas modalidades de armonía. El estudio detallado y arduo de la prosodia griega, de los metros principales y de sus numerosas variantes, viene precedido en este libro por una interesante reflexión acerca de los esquemas dinámicos fundamentales que se resume en una página muy condensada: en la prehistoria del metro griego se asentó un principio según el cual había ciertas posiciones fijas para las sílabas largas, no solamente en la parte final del verso –como ocurría en la tradición indoeuropea–, sino también en su tramo inicial. El verso griego acentuó por este procedimiento la tendencia hacia la regularidad. Cada posición fija de una sílaba larga –llamada princeps– por conveniencia dinámica o por necesidad de contraste es seguida de

uno o dos valores de duración breve. Si son dos, ambos han de ser breves, formando un biceps; si es solo uno, puede ser anceps –breve susceptible de alargarse–, cuando las principes que la rodean vienen flanqueadas por valores breves, es decir, cuando hay suficiente contraste como para permitir una u otra opción, según las necesidades de la frase.[850] Esta sencilla descripción realiza una reducción lógica de la alternancia natural de valores de duración que da lugar a todos los metros griegos. Abstrae, con otras palabras, las leyes de formación de los métra primordiales. De la alternancia de principes y bicipitia nace el metro dactílico: – u u. El primer esquema que se individualiza siguiendo este ritmo par o binario coincide con el kōlon del hexámetro que llega hasta la cesura llamada pentemímera (o «masculina»), es decir, hasta la quinta posición o sede: – u u – u u –. Es un segmento temporal de diez moras o tiempos primarios, al cabo de los cuales la alternancia de una larga y dos breves encuentra un primer lugar para el reposo. El esquema que nace de la segunda «regla de contraste» implica que tras una posición larga y una sola breve seguida de otra larga, viene una sílaba anceps, indiferentemente breve o larga: – u – x – u –. De ahí derivan los metros ternarios o impares, el trocaico y su inverso yámbico. Si la posición anceps adquiere valor de breve, el esquema se transforma en un dímetro trocaico cataléctico de once moras (que la pausa final haría sentir como dodecasemo), mientras que si se alarga nos lleva a un periodo dodecasemo regular, pero compuesto de dos secciones impares (epítrito y crético, o a la inversa). Si aceptamos la explicación de West, el verso griego en ritmo ternario debió de encontrarse muy pronto con la posible división asimétrica del tramo de doce tiempos. Por combinación de las dos fórmulas iniciales nacen otras dos: – u u – x – u – (coriambo + yámbico); – u – x – u u – (trocaico + coriambo). Ambas permiten dividir el tramo de doce tiempos en dos secciones de igual duración (si la sílaba anceps se interpreta como breve) e inauguran la posibilidad de invertir el ritmo, de adaptar los juegos del verso a una gestualidad más libre que la de la marcha. El resto de los prototipos métricos derivarían de estos esquemas por resoluciones o contracciones, aféresis, prótesis, metátesis, etc., como decía Hefestión.

¿Que implica este tipo de explicación generativa de los fenómenos métricos? Adopta la apariencia de una teoría general del ritmo –del

movimiento sujeto a medida– que, según reglas derivadas de la conveniencia dinámica («rules of contrast»), opone dos variables de duración en sucesión alterna, combinadas con una tercera variable de duración ambigua. Uno podría verse inclinado a considerar las secuencias así descritas como esquemas aplicables a cualquier fenómeno recurrente, pero lo cierto es que reflejan una práctica singular, que es la del habla sometida al artificio del verso, a las exigencias rítmicas del canto y de la danza. Pero ¿no provendrá esta exigencia rítmica del lenguaje mismo, al menos en parte, antes incluso de asociarse con la música, por conveniencias propias de la emisión de voz o de su relación con el gesto? ¿No estaría pensando el eminente lingüista Antoine Meillet en ese tipo de secuencias latentes, más que en un sencillo pie métrico reiterado en el habla coloquial o en una simple «normalización» de la cantidad silábica por influjo del verso declamado, cuando hablaba del «ritmo natural» de una lengua? En tal caso, dichas secuencias serían subyacentes a cualquier lengua cuantitativa. El habla del griego antiguo desplegaba, en efecto, un sistema de oposición de valores de duración sucesivos y alternos que pudiera contener alguna lógica implícita generadora de ritmos, distinta tanto de las estructuras lingüísticas, que funcionan por oposiciones binarias, como de la regularidad musical. De ser así, el único rastro de que disponemos para averiguarlo es el verso escrito, que está condicionado por la práctica musical. Los esquemas que propone West se refieren al lenguaje poéticamente elaborado. Pero igual que el metro del verso indica el ritmo en que se cantaba, podemos suponer que dice algo también acerca de la prosodia del habla. Ciertos autores piensan que la construcción del verso griego deriva de la prosodia del habla y no de otra exigencia.[851]

Sin pretender dar por zanjada la cuestión, no podemos dejar de hacer algunas salvedades: en primer lugar, el habla por sí misma responde a inclinaciones rítmicas y distingue valores de duración, especialmente en lenguas cuantitativas, pero esa tendencia está conectada con la motricidad del organismo, algunas de cuyas funciones se desarrollan rítmicamente con periodicidad cercana al ritmo musical. El verso acoge los ritmos del habla como hecho físico –no lingüístico– igual que acoge los ritmos de la respiración, del corazón o de la marcha. El habla puede sonar musical, pero se trata de un hecho fónico accidental, no fonológico. La oposición

distintiva entre valores de duración de las sílabas no exige proporcionalidad. La prosodia del habla remite, pues, a una u otra instancia exterior al lenguaje, a una actividad rítmica, sea o no musical. La etnografía aporta datos que tampoco pueden ser obviados: la observación de las prácticas poéticomusicales de los pueblos que conservaron hasta hace poco un estilo de vida primitivo confirma la incidencia de la danza acompañada de cantos en la evolución de las estructuras del verso. La reconstrucción arqueológica del verso griego, en particular, demuestra su asociación constante con las prácticas musicales desde tiempos remotos hasta el periodo alejandrino. Sería vano pretender que estos hechos no han dejado huella alguna en sus estructuras métricas, e incluso en el habla. Parece probado que, en periodo arcaico, tanto el ritmo como la melodía se mantuvieron apegados a la sonoridad de las palabras, pero no simplemente a las palabras del habla, sino a las que mejor encajaban en fórmulas rítmicas depuradas en el círculo del coro o en el verso de los aedos. Finalmente, desde el punto de vista métrico, hemos visto que la resolución de las irregularidades del verso provenientes del habla es atribuible a la ejecución musical.

Los hechos parecen sugerir que la prosodia del verso responde a un intercambio entre estructuras de naturaleza diversa. La idea de la serie de duraciones alternas como un sistema de «posiciones» en las que se sitúan las sílabas largas o breves alude a una «estructura profunda» distinta de la realización misma del verso.[852] Debemos entender dichas posiciones, en primer lugar, como sucesión de tiempos fuertes y débiles a los que el canto ajusta las sílabas y las notas musicales, alternancia de arsis y tesis o movimientos del pie sobre el suelo. La «estructura profunda» que subyace es, en último extremo, la relación del cuerpo con la fuerza de gravedad. Pero también podemos entender «posición» en un sentido próximo a «postura», como lugar de la cadena hablada que favorece la expresión del gesto o la mímesis de la figura de danza, haciendo valer la polisemia del término sēmeīon. En tal caso, lo que subyace es una trama que relaciona el movimiento corporal con las fórmulas selectas del verso de tradición oral. Las generatrices del metro griego que propone West radiografían, por así decir, no un esqueleto individualizado –un metro o un verso prototípico–, sino la osamenta incorpórea del encuentro entre palabra, música y gesto.

Son compatibles, no obstante, con la tradición germana que intenta reconstruir el Urvers indoeuropeo y con las teorías de Bruno Gentili acerca del dímetro de doce tiempos, que cristaliza como esquema rítmico predominante en ámbito heleno; pero además permiten comprender los ritmos «irracionales» de cinco y de siete tiempos como secciones asimétricas del mismo periodo, dejando abierta la posibilidad de establecer comparaciones con otros desarrollos de la rítmica occidental, en particular aquellos que recogen la influencia del ritmo africano. Desde esta perspectiva, la rítmica de los griegos se inserta en un circuito de intercambios muy amplio y es difícilmente reducible a un origen étnico, aunque su dependencia respecto de la representación verbal conduzca a una deriva del todo singular, propia del lógos heleno.

Volvamos a la sombra del pórtico del Liceo, donde Aristóxeno de Tarento debió de ordenar sus ideas acerca del ritmo para escribir el único tratado griego conocido sobre el tema, al que la posteridad concedería pocas oportunidades de perdurar.[853] El fragmento conservado del libro segundo de los Elementa rhythmica aporta, sin embargo, novedades decisivas con respecto a la tradición musical, ante todo porque el estudio del ritmo se desliga por vez primera de la sujeción exclusiva al metro del verso, lo cual no quiere decir que se desentienda de la métrica. En los Elementa harmonica, métrica y rítmica son consideradas como disciplinas distintas que, junto con la armonía y la organología, forman parte del oficio del músico.[854] Dentro de una teoría especializada de la mousikḗ tékhnē, la palabra ya no predomina como en la definición platónica del mélos, sino que reclama atención como una de las sustancias que pueden adoptar el orden del ritmo. En los Elementa rhythmica, Aristóxeno parte de un marco conceptual que a primera vista parece aristotélico, pero que en realidad conduce a una senda que se aleja del Liceo: es preciso distinguir entre la forma (skhēma) del ritmo y la sustancia susceptible de ser ordenada rítmicamente (rhythmidzómenon).[855] Este planteamiento debe ser considerado con detenimiento, pues el ritmo no es un compuesto físico individual ni un objeto visible fabricado, como el que suele intervenir en los ejemplos analógicos que Aristóteles considera cuando distingue entre materia y forma: la casa en relación con los materiales de construcción o la estatua de bronce sirven para entender el alma, forma eminente que define la esencia del

individuo humano. Las formas aristotélicas identifican entidades singulares que responden a una definición genérica.[856] La forma del ritmo se aplica, por el contrario, a una pluralidad de sustancias, al tiempo que se distingue radicalmente de ellas. Una frase hablada o una melodía adoptan «ciertas características iguales a las que se dan en la naturaleza del ritmo» y lo mismo ocurre con «todo lo que es susceptible de recibir el ritmo formado por unidades temporales», pero en modo alguno se confunden con él. En consecuencia, la sílaba no puede ser considerada como medida rítmica, por más que los antiguos describieran el ritmo según la alternancia de sílabas largas y breves en el verso.[857]

Para evitar la confusión del ritmo con los diversos rhythmidzómena, Aristóxeno recurre inevitablemente a la comparación con la forma visible: «En efecto, al igual que un cuerpo adopta distintos tipos de forma (pleíous idéas lambánei skhēmáton) si sus partes –todas o alguna– son dispuestas de modo diferente, así también cada sustancia rítmica toma formas variadas (pleíous lambánei morphás), no según su propia naturaleza, sino conforme a la del ritmo.»[858] Es el skhēma rítmico, no la sustancia que lo adopta, lo que puede ser comparado con la forma del cuerpo, pero no se reduce a una sustancia individual, sino que afecta a varias sustancias visibles o sonoras. Los términos skhēma («figura») y morphá (o morphḗ, «forma») funcionan aquí como sinónimos –al igual que sucede con el término eīdos en los Elementa harmonica–, aunque cubren extensiones semánticas distintas: el primero de ellos puede aludir a una representación abstracta, mientras el segundo permanece apegado al aspecto visible de los cuerpos. El hecho de que Aristóxeno los emplee como sinónimos es un indicio de que, en el terreno de la sonoridad, la diferencia entre la forma y su representación no opera igual que en el espacio visible. La melodía y el ritmo exigen realización sonora, sin lo cual sus representaciones gráficas o mentales son poca cosa; la forma visible, por el contrario, puede ser sustituida y reconocida por su representación. La disposición variable de las partes de un cuerpo y las diversas formas del ritmo se expresan con el mismo verbo (lambánein) del que deriva el término syllabḗ, que, como ya sabemos, sirvió para designar el intervalo de cuarta tanto como la sílaba, fenómenos sonoros que alcanzan a compartir el sentido general de «tomar forma» con los cuerpos visibles. Pero la comparación entre formas

visibles y sonoras tiene otras implicaciones que Aristóxeno no se detiene a considerar. La forma de un cuerpo resiste la comprobación reiterada, visual o táctil, en tanto que la forma audible del ritmo requiere ser reproducida, aunque pueda ser también representada gráficamente para ganar en estabilidad con respecto a las variaciones de la ejecución.

El ritmo no es un fenómeno exclusivamente audible: hablamos de ritmos visibles en relación con el movimiento de los astros, con una señal luminosa como la de un faro, con los gestos de una persona o con los trazados y volúmenes geométricos; sin embargo, una parte sustancial de la naturaleza del ritmo se manifiesta particularmente a través del sonido.[859] La señal luminosa viaja a tal velocidad en el espacio que, aunque esté muy alejada, nos parece simultánea; el sonido, en cambio, mucho más lento, casi puede ser acompañado por el cuerpo en el entorno inmediato, especialmente cuando es rítmico: su forma –la disposición de sus partes– acontece en la sucesión. Por medio del sonido rítmico, nos formamos una idea cercana del tiempo, mientras que las formas visibles se resisten, por así decir, a revelar el secreto de su temporalidad. La forma del cuerpo se define en el espacio visible y admite representación que la sustituye en su ausencia; la forma rítmica se desarrolla en el tiempo y requiere el ejercicio de la memoria para volver a hacerse presente. Solamente la sucesión sonora nos permite avanzar hacia la comprensión de las relaciones entre el espacio y el tiempo, sortear las aporías a las que aboca la relación analógica entre la forma visible y el concepto.

Debemos considerar con cautela la comparación de Aristóxeno entre la forma visible y el ritmo musical, porque a la vez que resulta nebulosa es reveladora en más de un sentido. La forma y el ritmo se parecen, añade el tarentino, en el hecho de «no tener existencia por sí mismos». Ambos necesitan una materia que tome forma o algo que divida el tiempo, pues el tiempo «no se divide a sí mismo». Aristóxeno deja pasar otras semejanzas y divergencias del ritmo con respecto a la forma del cuerpo –y las distintas relaciones de ambos con la temporalidad– como si fueran sombras fugaces bajo el pórtico del Liceo, y se apresura a designar solamente lo que le interesa: «el ritmo existe cuando la división de las unidades temporales adopta un orden determinado, pues no toda ordenación

de unidades temporales es rítmica».[860] Es un orden reconocible de unidades temporales lo que da al ritmo existencia como algo distinto de la sustancia que lo recibe; pero, a diferencia de la forma visible que define al individuo físico o a su especie, dicho orden es una forma que conviene a lo diverso, incluso a cosas que no son de la misma especie. Estamos ante un fenómeno que, sin dejar de reclamar concreción física –fuera de la cual carece de existencia– es más propenso a la abstracción que la forma visible, la cual sirve no obstante de modelo para la idea platónica y para la forma sustancial de Aristóteles. Las formas sonoras funcionan como abstracciones que no se despegan del umbral de lo corpóreo, esquemas que derivan de la actividad reiterada. La melodía armonizada también pone en juego proporciones abstractas (las razones numéricas de la octava), pero su naturaleza se hace perceptible en la escucha como hecho objetivo. El ritmo nos lleva por caminos algo más sombríos, donde se cuestiona su existencia como realidad independiente, y nos obliga a un tacto reiterado (tangere) que requiere el ajuste de la actividad corporal con otros cuerpos, sin que la percepción de su forma pueda desligarse de esa necesidad. Por ello es preciso, dice Aristóxeno, guiar el entendimiento hacia los hechos rítmicos sirviéndonos de comparaciones que nos resultan familiares: con la forma visible, con las estructuras del lenguaje, con los intervalos consonantes. En el orden de las letras y de los intervalos consonantes reconocemos «unas pocas maneras según las cuales se combinan entre sí»; no toda combinación de letras es entendible, ni cualquier intervalo es musical. De manera análoga, la sustancia susceptible de adoptar un orden rítmico puede ser también arrítmica.[861] ¿Qué se propone Aristóxeno con esta nueva comparación del ritmo con las letras, si al mismo tiempo está afirmando que es radicalmente distinto del verbo? El lenguaje no es siempre rítmico, pero obedece a un orden lógico que se distingue de la materia de las palabras. La melodía armonizada, por su parte, discurre generalmente apegada al ritmo; aunque se desligue de él, obedece a un orden hecho de vibraciones periódicas que puede convertirse en esquema abstracto. Los ejemplos del lenguaje y de la melodía tienen pues algo en común con el ritmo musical: son fenómenos sonoros que comportan diversos grados de abstracción.

Es preciso subrayar este aspecto de los Elementa rhythmica poco tenido en cuenta hasta el momento: aun de manera oscura y

elusiva, Aristóxeno sienta aquí los precedentes para una definición de la forma sonora. Los esquemas rítmicos se insinúan en este tratado fragmentario como modelos de abstracción que tienden puentes entre lo visible y lo audible, poniendo en relación diversas especies rítmicas. Tres son las sustancias que se prestan al ordenamiento variable de sus partes en el tiempo, según Aristóxeno: «la palabra (léxis), la melodía (mélos) y el movimiento corporal (kínesis sōmatikḗ)».[862] El ritmo musical comprende los movimientos de la voz junto con los del resto del cuerpo y con el son de los instrumentos musicales capaces de producir melodía. Resuelve, en cierto modo, las divergencias entre lo significante y lo no significante, entre la materia inerte y la vibración armoniosa, entre el gesto imprevisible y el gesto regulado. Cada una de las sustancias rítmicas está compuesta de partes que le son propias: «letras, sílabas y palabras» en el nivel del lenguaje; «notas, intervalos y escalas» en el de la melodía armonizada; «posturas» (sēmeóis) y «figuras» (skhḗmasi) en el de la danza.[863] El ritmo sincroniza estas unidades temporales heterogéneas, crea un acuerdo entre elementos musicales y otros que no lo son, pero son susceptibles de adoptar un orden rítmico. Las palabras con su exigencia de significación, el movimiento corporal con su resistencia a seguir pautas, los materiales del instrumento con sus variaciones de tensión o de acoplamiento, tienden continuamente a disolver el acuerdo rítmico, pero este persiste como un modelo práctico al que podemos aproximarnos activamente. A la forma abstracta del ritmo se llega a base de un acuerdo entre la voz, el instrumento y el gesto, al cabo de milenios de experiencias colectivas que se transmiten por aprendizaje.

El fragmento conservado de los Elementa rhythmica de Aristóxeno nos devuelve al complejo orquéstico-poético cuyos estadios iniciales hemos seguido con C. M. Bowra en las prácticas de los pueblos primitivos y cuya evolución se puede reconstruir a través de los textos griegos arcaicos y clásicos. El teórico musical peripatético es depositario de esa tradición milenaria, pero le da un giro decisivo: comprende el ritmo como número que permite establecer la sincronía entre diversos estratos de actividad y hacer conmensurables sus movimientos respectivos. Si en el terreno de la armonía se resistía a expresar las consonancias como magnitudes y tomaba la sílaba como modelo de unidad, en el terreno del ritmo da

el paso que los pitagóricos se abstuvieron de dar: Aristóxeno pasa por ser el primer autor que formula la necesidad de la unidad temporal mínima, tiempo primario o prōtos khrónos que permite racionalizar las proporciones rítmicas. La sílaba que se abre al espacio armónico a la vez que se inserta en una estructura significante representa la unidad espacio-temporal del canto y de la danza, pero no puede ser tomada por medida del ritmo. La definición del ritmo requiere una abstracción puramente temporal que vuelva conmensurables los ritmos musicales u orquésticos y los metros poéticos. Los tratados árabes de los siglos X y XI fundarán su reflexión acerca del ritmo en este concepto heredado de Aristóxeno,[864] en tanto que la tradición latina seguirá apegada a la antigua prosodia cuantitativa. La velocidad de los movimientos de la voz o de la danza, dice Aristóxeno, «no se incrementa hasta el infinito», sino que «en un cierto punto se detienen en su subdivisión las unidades temporales en las que se sitúan las partes móviles».[865] La abstracción matemática de la unidad mínima de tiempo se lleva a cabo a partir de un límite físico reconocible en las prácticas vocales, instrumentales y orquésticas. Todo participante en el coro entiende que en la práctica hay un mínimo de duración aceptable para la emisión de voz, para la pulsación de la cuerda, para el soplo en el aulós y para el paso de danza; y que ese «cierto punto» se precisa justamente (aunque Aristóxeno no lo explica) por la posibilidad que esas prácticas tienen de coincidir entre ellas. De manera que la unidad abstracta del número primario emana de la superposición de actividades y experiencias acumuladas en diversos planos. Hemos visto que Bowra consideraba la sílaba sin significado como el eslabón entre la danza, la frase melódica y la voz; la prosodia se apoya en ese fundamento primitivo, cuando establece la duración de la sílaba breve como tiempo primario. Aristóxeno necesita, sin embargo, independizar la noción del ritmo respecto de la prosodia, porque el lenguaje tiende a apoderarse del ritmo en favor de la dicción persuasiva, al tiempo que encubre su naturaleza cooperativa. Una vez definido a partir del prōtos khrónos, el ritmo revela su verdadera naturaleza de espacio compartido, tópos o lugar común abstracto que se encarna en un lugar concreto de encuentro, en el que «se sitúan» tanto los elementos del lenguaje como las notas musicales y las posturas de la danza: «Llamamos tiempo primario a aquel en el que de ninguna manera se pueden colocar dos notas, dos sílabas o dos posturas.»[866] El esquema rítmico es una

suerte de reducción a escala del lugar público en que evoluciona el coro, del espacio despejado frente al templo, de la orkhḗstra situada entre el graderío y la escena. Las estructuras generativas del metro que West designa como «posiciones» tienen su asiento en ese tópos abstracto, donde coinciden diversos planos de actividad, que por vez primera expresa Aristóxeno, pero que la práctica del ritmo exige desde el origen de los tiempos, y que es, desde nuestro punto de vista filosófico, condición previa para la contemplación interiorizada de las formas. Solamente sobre esa conjunción de experiencias susceptible de convertirse en medida primaria del tiempo que ordena las acciones humanas alcanza el pensamiento a disponer de un ámbito trascendental o tabula rasa sobre la que despliega sus nuevas figuras.

El tiempo primario, lugar común abstracto, no solo es marca inextensa, sino que delimita un reducto sagrado, escena comunitaria interiorizada que acoge impresiones y favorece la expresión. Cuando los movimientos de la melodía o del cuerpo se presentan ordenados en el tiempo, el esquema abstracto del ritmo se identifica con su realización en el espacio, pero se aparta de él en caso contrario. La tendencia práctica a la desviación con respecto a la regularidad obliga a memorizar el esquema rítmico, a distinguirlo de su realización efectiva, a representarlo por medio de señas gestuales o de grafismos. La conciencia del ritmo, sostenida por medio de sēmeia, facilita las variaciones de la ritmopeya o composición rítmica. Aristóxeno señala que «no es fácil dejar claro» que la composición rítmica y el ritmo «no son la misma cosa».[867] No es fácil, en efecto, para un lenguaje teórico construido a partir de la representación visual, pero es algo que todo músico o bailarín comprenden intuitivamente, aunque no sepan expresarlo con palabras: sostener el ritmo exige el desdoblamiento de la atención entre la secuencia de notas o de gestos y el patrón de referencia que garantiza su regularidad, ya sea una seña externa como la del corifeo o el director de orquesta, ya un pulso interiorizado en el organismo del ejecutante. Cierto grado de abstracción forma parte, en consecuencia, de la actividad rítmica primaria. El pie (poús) tiene por tanto una significación a la vez literal y simbólica. Es, dice Aristóxeno, aquello que «hace comprensible el ritmo para la percepción»,[868] su realización física y también la seña para la ejecución simultánea. La mímēsis que lleva a cabo el ritmo no

pretende imitar otra cosa. Pero la ciudad exige que los sēmeia de la voz, del tiempo y de la danza representen lo que la voz regia ordena –el relato mítico, la sentencia gnómica, el nómos–, de modo que «pie» acaba designando la medida de aquello que la voz declama. De ahí la conveniencia de establecer una referencia temporal de la que no pueda apropiarse en exclusiva una sustancia rítmica, en particular el verbo que pugna por hacerse con el poder y con la riqueza. El tiempo primario sustituye a la sílaba como unidad de medida cuando el ritmo se independiza de la necesidad de cantar el mito o ensalzar el linaje del vencedor en los juegos. La sílaba no es rítmica por sí misma, sino en asociación con los miembros del cuerpo. El tiempo primario es un valor abstracto, una variable que representa dicha asociación, de manera comparable a la moneda cuyo valor representa un monto de mercancías en el ámbito de una sociedad determinada, nacional o internacional.[869] Desde el punto de vista estrictamente rítmico, el pie –o sea, la alternancia de arsis y tesis– es más determinante que la sílaba. No ocurre lo mismo en cuanto interviene la inclinación de la voz hacia la melodía o hacia el verbo. La sílaba no es conmensurable si no es referida al batir del pie, el cual sostiene la sincronía entre las sílabas, las notas y los pasos de danza. Por eso Aristóxeno sigue llamando «pies» a los ritmos. Se trata de una designación metonímica que cuando se aplica al verso recitado se convierte en metáfora. La métrica y la rítmica se disputan un mismo término para usos retóricos distintos.

De la superposición entre sílabas de distinta duración y el movimiento del pie –o de un pie tras otro– derivan los diversos «pies» métricos y la necesidad de un tiempo primario que los haga conmensurables. Esa necesidad está latente en la práctica más primitiva del canto y de la danza, aunque no se haga explícita antes de Aristóxeno. Decir que en poesía arcaica el metro era la única medida del ritmo es dar crédito a una ilusión logocéntrica que se vuelve retrospectiva desde que el gramático sustituye al citarista como maestro. En tiempos de Damón, el ritmo musical se hacía sentir todavía, probablemente, por medio de palabras o de esquemas silábicos que servían para representarlo. Pero el ritmo se mide primeramente por la alternancia de los pies sobre el suelo, aunque luego se independice como esquema abstracto que permite relacionar los pasos –o el movimiento de las manos y del resto del cuerpo– con las sílabas. En la parte final del fragmento conservado

de los Elementa rhythmica, Aristóxeno aborda la clasificación de los pies que hacen perceptible el ritmo: se componen de dos, tres o cuatro tiempos, repartidos de forma par o impar entre los movimientos de ársis y básis («alzado» y «descenso» o «paso»; Aristóxeno emplea este último término en lugar de thésis, «posición»).[870] Hay tres géneros de pies que producen un orden rítmico continuo: el dactílico que produce un ritmo de razón igual (binario o par); el yámbico que produce un ritmo de razón doble (impar de tres tiempos, igual que el trocaico); y el peónico que produce un ritmo de razón sesquiáltera (impar de cinco tiempos).[871] La clasificación de los ritmos en tres géneros estaba ya esbozada en tiempos de Damón, la recogen Sócrates, Platón y Aristóteles, pero Aristóxeno da un paso más allá y gracias a la noción del tiempo primario se hace consciente del hecho de que combinando esos tres géneros se compone cualquier ordenamiento rítmico.[872] Es decir, se hace consciente de algo que la métrica tardará en volver del todo explícito: la equivalencia métrico-rítmica (syngéneia) o la epiplokḗ entre los diversos kōla. Así cuando describe los «pies» de «seis unidades de extensión» (que la métrica llama métra por antonomasia) como partícipes de ritmo par y de ritmo impar. Con respecto a la «extensión de siete unidades», no considera como rítmicas ninguna de sus combinaciones, ni siquiera la sesquitercia (4 + 3, o a la inversa). Sin embargo, proporciona los elementos de análisis para entender el ritmo no solo de los epítritos, sino de cualquier otra cuenta par o impar.[873]

En su edición de los Elementa rhythmica, Lionel Pearson se enfrenta a los metricistas convencido de que en el verso griego, por ser cantado y bailado, debió de primar la continuidad rítmica, que él entiende exclusivamente en sentido contemporáneo –es decir, divisivo–, y no las irregularidades cuantitativas que provienen de las exigencias de la frase.[874] La teoría rítmica griega se expresa cabalmente en el lenguaje de la marcha y de la danza, que más tarde la métrica hereda sin asumir su sentido originario.[875] Los metros álogoi o irracionales que en las odas del periodo clásico responden a otros metros pares tienen una explicación rítmica sencilla, sugerida por algunos documentos.[876] La equivalencia entre dichos metros y el ajuste al ritmo continuo se alcanza fácilmente, según muestra Pearson, por medio de lo que hoy llamamos dosillos y tresillos, es decir: encajando dos notas en el espacio que ocupan

tres notas en ritmo ternario, para ajustar metros créticos o peonios de cinco moras al ritmo de seis tiempos, que Aristóxeno llama yámbico; o encajando tres notas en el espacio que ocupan dos en ritmo binario, para ajustar epítritos de siete moras al ritmo de cuatro tiempos que Aristóxeno llama dactílico.[877] Y también juegan un papel determinante los silencios rítmicos, que la métrica no suele tener en consideración, salvo por medio del artificio de la sílaba llamada anceps, que a Pearson le parece «una noción innecesaria».[878] Pearson reduce su razonable explicación a los compases musicales más habituales en la música occidental de nuestros días y omite el hecho de que el canto también puede ajustar una frase par a ritmo impar –por ejemplo: un verso hexasílabo al ritmo de cinco tiempos– por diversos procedimientos. Aunque su crítica de las pretensiones de los metricistas parece fundada, su análisis propiamente rítmico no alcanza a llevar la comparación con la música occidental hasta sus últimas consecuencias. Al no tener en cuenta el influjo africano, no llega a reconocer la alternancia de las cuentas de dos y tres tiempos ni la pertinencia del periodo de doce tiempos como marco que hace compatibles los ritmos divisivos y aditivos más básicos, ideas a las que, sin embargo, se aproximan recientemente los metricistas como Gentili y West. De manera algo precipitada, concluye que no se puede marchar o bailar sobre patrones de siete o de diez tiempos,[879] cosa que se vuelve posible, sin embargo, subdividiendo dichos patrones en secuencias de dos y de tres tiempos y aceptando que las cuentas impares superpuestas al movimiento de la marcha implican alternancia a derecha e izquierda. Los Elementa rhythmica proporcionan recursos para deducir estas nociones, cosa que quizá hiciera el mismo Aristóxeno en pasajes que se han perdido. El fragmento conservado se interrumpe en el párrafo dedicado a los ritmos de ocho tiempos, en los que cabe el género dactílico (par: 2 + 2) o el metro docmio (par-impar: 2 + 3 + 3, etc.), que no alcanza a designar. Nos quedamos sin saber si al llegar al periodo de doce tiempos Aristóxeno hubiera considerado las combinaciones posibles de cuentas de dos y de tres tiempos, incluidas las asimétricas (de las cuales acepta como rítmico al menos el tramo de cinco tiempos). Pero el fragmento conservado basta para hacernos comprender el alcance de la racionalización del ritmo que llevó a cabo Aristóxeno de Tarento y para compartir con Pearson el asombro ante el escaso interés que despertó en la tradición europea posterior.

La teoría métrica reciente, por su parte, se ha vuelto compatible con la polirritmia sin necesidad de reducir sus miras a los compases más corrientes, pero sigue apegada a la pretensión de un ritmo propio del verbo e independiente de la música que la reflexión filosófica no consiente. Cuando Bruno Gentili distingue entre dos niveles rítmicos en el verso griego –el ritmo del metro y el ritmo de la música–, parece querer preservar a toda costa un dominio métrico que los poemas mismos no reclaman hasta que se han convertido en fósiles literarios. Pero tratemos de no confundir el fenómeno métricorítmico con la necesidad de su estudio. El habla no es métrica por sí sola, aunque ocasionalmente se produzcan a lo largo de ella ritmos perceptibles. El metro del verso implica una deliberación superpuesta a las necesidades del habla; puede provenir de las exigencias de la música y de la danza o bien aislarse como técnica de versificación especializada, pero las exigencias propias del recitado no bastan para explicar su insistencia.[880]

El ritmo del metro y el ritmo musical pueden coincidir y pueden disociarse porque ambos se sostienen sobre otras actividades rítmicas más primarias, unas exteriorizadas como el balanceo, la marcha, la danza, el batir del pie o de las manos, etc.; otras internas e involuntarias, como los ritmos del organismo, algunos de los cuales intervienen decisivamente en la emisión de la voz. La interacción entre todos esos niveles acaba por producir una conciencia abstracta del ritmo, en la que los diversos movimientos se relacionan con un pulso que los vuelve conmensurables. La abstracción propia del ritmo es un producto natural de la conjunción de diversas actividades rítmicas: un paso reiterado que se desliga de su función en el curso del movimiento para convertirse en señal reguladora. El ritmo puede reproducirse en diversos niveles de actividad, pero no se reduce a ninguno de ellos, y en ese sentido es abstracto; por otro lado, solamente existe cuando es un ritmo determinado, reproducido por la voz o por el gesto, de modo que es abstracto en relación con las sustancias que lo adoptan, pero necesariamente concreto por lo que respecta a su propia naturaleza.[881] Una vez llegados a este punto –en el que ya se situaba Aristóxeno hace más de veintitrés siglos, al que la métrica y la filología parecían haber renunciado hasta hace poco– no es indispensable preservar una noción de ritmo específica para el fenómeno métrico, sobre todo en versos que fueron creados para la

interpretación musical. En un verso hay más de dos niveles rítmicos en juego, pero con un tiempo primario basta para hacerlos conmensurables, para interpretar la dicción del verso más o menos en sincronía con otros movimientos del cuerpo propio o ajeno. Eso nos proporciona una base para pensar en la conveniencia de una teoría unificada del metro y del ritmo que no tendría por qué reducir las expectativas de cada una de las disciplinas que los consideran por separado. Resulta al mismo tiempo evidente que el estudio del metro, fuera de su relación originaria o posible con la música, sirve para detectar e incluso para producir fenómenos apreciables por su valor estético y teórico, sin que para ello tengamos que reducirlo a la regularidad más obvia. La métrica es un saber que compensa con cierta elegancia para portar el fuego sagrado del verbo la inclinación a hacer pasar por estructura lógica las cuestiones de detalle. Su utilidad para los artífices del verso no puede ser despreciada, sobre todo cuando se trata de paliar la ausencia de la Musa o de responder a los apremios de la oportunidad a la hora de componer un canto. Hay un tercer motivo, más urgente, propiamente filosófico, para prestarle atención: el metro del verso griego es el esqueleto desnudo de una razón poética que Occidente parece haber perdido. Devuelto a la trama de las artes sonoras, revela cómo operan en el lenguaje mismo las potencias que lo exceden. Si la abstracción del tiempo primario alcanza a explicar el tempo musical, toda noción del tiempo que se alce por encima del coro, sea para observar los ciclos de los astros o para anticipar el poniente de la vida, puede ser denominada secundaria con fundamento.

Conclusión

Nuestra investigación acerca del sustrato musical del pensamiento de los antiguos griegos responde a un objetivo doble: desvelar la lógica propia de las artes sonoras, en cuyo campo de acción la palabra mantuvo desde los tiempos más remotos relaciones de reciprocidad con el ritmo, con la armonía y con los instrumentos musicales, y seguir el primer rastro de esas relaciones en el discurso escrito y en la filosofía. La constatación de que el antiguo arte de las Musas cumplió durante muchos siglos una función sagrada nos ha llevado a distinguir dos extremos en su dimensión temporal: de un lado, aquel pasado inmemorial, origen de las leyendas que merecen ser recordadas, donde el verso épico sitúa el intercambio de dones culturales entre los dioses, su cesión a los hombres y las hazañas de los héroes; de otro, el khorós ciudadano, tomado como emblema del espacio público y participativo en el que se ejecuta la celebración musical, que se desarrolla también en la procesión ritual y en la interpretación del citaredo tras el banquete, en el ágora o en el festival panheleno. El tiempo remoto al que se refiere el épos y el lugar en el que se reproduce el mélos enmarcan el alcance de la memoria colectiva: son los polos que dan lugar al circuito entre lo virtual y lo actual, entre la representación y la acción, por hacer uso de los términos que emplea Bergson en Matière et mémoire. El ámbito completo de lo memorable se expresa en la Grecia antigua por medio de la dualidad entre épos y mélos.

A lo largo de su proceso de especialización, las artes de la palabra y de la música, comprendidas en el círculo originario de las Musas, sostienen distintas formas de reciprocidad y gradúan sus relaciones según las prioridades que reclama cada género poético: la epopeya se sirve de la música para su propósito eminentemente narrativo, la lírica coral ajusta las medidas del verso cantado a los movimientos de la danza, la monodia citaródica sistematiza los cantos tradicionales y los distintos géneros de armonía según va ampliando el encordado de su instrumento. En un extremo el verbo poético prioriza la extensión del relato que representa un pasado fabuloso, pero se ve llevado a resolver las medidas del verso por medio de la reiteración de fórmulas rítmicas; en el polo opuesto la melodía

impone al lenguaje formas métricas y estróficas, pero el lenguaje adquiere gracias a ello mayor libertad que el habla común para asociar imágenes singulares. De un género a otro, la palabra y la música despliegan un espectro de relaciones que con la generalización del uso de la escritura desemboca en la separación aparente de sus funciones. Los grámmata del alfabeto fonético permiten ampliar las dimensiones de la representación más allá de las conveniencias musicales, pero incluso cuando las palabras se refugian en la escritura y en la lectura silenciosas, el discurso recurre a la experiencia musical para acabar de configurar sus representaciones trascendentales. La reciprocidad originaria entre palabra y música se vuelve más compleja y oscura que en el mito, si cabe, pero no se extingue por completo cuando el discurso filosófico le da la espalda.

En toda música, vocal o instrumental, interviene una disposición de formas perfeccionada con ayuda de palabras. Aun sin hacer uso de ellas, la melodía se mantiene próxima a las dimensiones y a la curva de entonación de la frase hablada. Las figuras mudas de la danza, por su parte, sustituyen con frecuencia al signo sonoro para representar contenidos que sugieren, no obstante, su traducción en palabras. En contrapartida, la expresión verbal nunca evoluciona muy lejos de la ejecución musical, una suerte de música encubierta subyace no solo en el lenguaje poético del verso, sino también en las prácticas corrientes del habla y del discurso escrito. No se puede decir que este último sea insonoro sino en lo que respecta al objeto inteligible que persigue, en tanto que su materia significante, hecha de signos visibles que remiten a la sonoridad, pugna a través de las cacofonías –que el discurso filosófico se complace en intensificar– por dar a dicho objeto regularidad de estructura musical. ¿En qué consiste esa suerte de música abstracta que pretende situarse fuera del alcance de la sonoridad?

«Música del lógos» es una expresión paradójica, pero pertinente: la materia sonora del discurso no es musical, o lo es a duras penas, en tanto que su faceta intangible e insonora aspira a producir cierta impresión de armonía. Lo inteligible trasciende los sentidos, pero preserva la huella de la sonoridad proporcionada, a la vez que los esquemas visuales que nos permiten concebir la regularidad geométrica. La imagen y el sonido –lo visible y lo invisible– se

oponen a nivel de la experiencia inmediata, pero la representación armoniza hasta cierto punto sus diferencias. Reconstruye en el plano simbólico la reciprocidad originaria que se diluye con la separación de las artes sonoras –palabra y música–, si bien no alcanza a resolver la desproporción que incesantemente se reproduce entre ellas, porque para representar lo visible el lenguaje establece una demarcación significante en el continuo sonoro que lo aleja de la proporción musical, en tanto que la música cuenta con la voz como el primero de sus instrumentos. El discurso se permite quebrar la antigua unidad sagrada de las artes sonoras, pero se ve obligado a pagar por ello un precio considerable, pues se alimenta de la energía que proviene de las Musas sin alcanzar a representarla, salvo por medio de metáforas.

La épica de tradición oral, que sobre la condición musical del verso construye el relato del pasado legendario y escenifica las relaciones que los héroes mantienen con los dioses, proporcionó a los griegos el sustrato favorable para el advenimiento de la ontología, una conciencia de lo permanente anterior a la reflexión sobre el ser. Lo que caracteriza a la tradición oral helena es precisamente el grado de elaboración que alcanza la conciencia de la reciprocidad entre palabra y música y el papel que esta cumple como paradigma prelógico, aunque sea la palabra la que imponga sobre ella su dominio. Corresponde a Milman Parry el mérito de haber facilitado la comprensión de ese hecho a través de su estudio de las fórmulas predicativas en la Ilíada y en la Odisea, que se convirtió en referencia para los helenistas posteriores.

En su libro inconcluso y póstumo sobre Homero, C. M. Bowra, tras haber investigado previamente el origen del canto en las tribus primitivas y la evolución de la epopeya en diversos pueblos, trató de ahondar en las implicaciones de lo que Milman Parry llamaba la «idea esencial» del estilo formular y describió el «encantamiento» de lo heroico como un proceso de «cristalización» del pasado remoto. Entre la época micénica, de la que provienen algunos elementos de los poemas homéricos, y la época en que fueron fijados por escrito, transcurrió más de medio milenio. En ese lapso de tiempo, la lengua griega cambió probablemente más de lo que nuestras lenguas lo han hecho en los últimos quinientos años, dado que todavía no contaba con la fijeza que proporcionan el alfabeto y la escritura, pero los

versos de Homero conservan formas de expresión e imágenes de época micénica mezcladas con elementos propios de su tiempo.

Los poemas homéricos ofrecen una visión de la edad heroica «sumamente selectiva e idealizada», dice Bowra, con objeto de dar «gloria al presente» por medio de un verso solemne y elaborado que sirvió de receptáculo y bastidor para esos fines. Bowra se esfuerza por arrojar luz sobre la dimensión temporal de las fórmulas estudiadas por Parry: gracias al hexámetro dactílico, «los temas quedaron cristalizados en conjuntos métricos de palabras memorizados de generación en generación».[882] El pasado remoto era un modelo para la aristocracia de las ciudades emergentes: «tras el hundimiento del mundo micénico, los hombres lo contemplaban retrospectivamente con admiración y asombro y deseaban revivirlo en la imaginación».[883] La fabulación retrospectiva comenzó en Grecia antes de que la escritura tomase a su cargo la tarea de fijar los testimonios más fiables del pasado. La fijación por escrito de la tradición oral fue dejando de lado hechos determinantes que hoy es preciso rememorar. El hexámetro fue escandido con ayuda de la forminge, a la que Bowra no hace referencia, aunque la interpretación musical está implícita en su razonamiento. La condensación de medio milenio –al menos– de experiencias en el verso homérico da razón de la significación «eminentemente sonora» que Deleuze y Guattari conceden a su idea del «cristal de tiempo».

Bowra da un paso más en su descripción del proceso de cristalización del pasado legendario al ocuparse del modo en que Homero trata la representación de las emociones: el aedo «hace que el auditorio participe de ellas y se sumerja en el espíritu de sus personajes». La naturalidad en la expresión de las emociones más sencillas e intensas, tratadas paratácticamente –«una después de otra»– y la sensibilidad para la descripción del «detalle esclarecedor» proporcionan al verso homérico «un feroz esplendor heroico».[884] Los ejemplos que considera Bowra confirman una impresión persistente en la lectura de los poemas: la transmisión de las emociones en Homero procede por alternancia de motivos eróticos y agonísticos o bélicos, temas propios de la lírica y de la épica, respectivamente.[885] La oposición entre las potencias del Amor y de la Discordia, que siglos después alcanzará categoría de

principio universal en las sentencias de Empédocles y de Heráclito, va cobrando forma nítida en numerosos pasajes homéricos.

El contraste y la conexión entre esas dos grandes especies temáticas –el erotismo y la guerra– eleva los afectos comunes hasta la dimensión del heroísmo trágico. Homero se compadece de todos los seres animados, ya sean dioses, hombres o bestias, sin juzgar sus acciones. «El alma de sus personajes procede de su apasionado interés en ellos», dice Bowra. El cantor pone el alma en los personajes que canta para asegurarse de llegar al alma de sus oyentes. La concepción homérica de la psykhḗ es participativa: he aquí la razón del «encantamiento» heroico, el sustrato de la «idea esencial» de Milman Parry, el sentido profundo del noble entretenimiento que practica el aedo, antes incluso de convertirse en primer maestro reconocido como tal por los griegos. La participación en la construcción del sujeto heroico proporciona la noción de un plano de trascendencia que no se desliga de la actividad ciudadana, las prácticas orquésticas y musicales son los eslabones que mantienen unidos ambos extremos. Homero «vio en el canto un consuelo y una explicación de los males y sufrimientos de la humanidad. El canto los conmemora, los trasciende y los eleva al orden imperecedero del ser».[886]

Bowra expresa así su convicción de que los poemas de Homero poseen una dimensión ontológica, gracias a las virtudes propias del sistema formular de tradición oral, que permite revivir y compartir la emoción del pasado legendario. En su libro póstumo culmina de este modo la definición de la «idea esencial» que la muerte prematura de Parry dejó pendiente. La «pérdida de significación» de las fórmulas homéricas –consecuencia de su función rítmica– debe ser comprendida como cristalización del épos en el fenómeno participativo que Bowra llama «el alma de los personajes». La «conveniencia métrica» en el verso de tradición oral hace posible la concepción de un sujeto trascendental arcaico, que se alza sobre la trama primitiva de asignación de nombres según el linaje y la función social, a lo largo del proceso de agrupación de las tribus en la pólis. Gracias a la construcción musical y al desvío de la palabra poética en relación con el habla corriente, el canto extiende sus funciones selectivas e idealizadoras y da lugar a las «composiciones monumentales» que sirvieron de base para la evolución del

pensamiento griego, hasta que los pensadores atenienses del siglo V se rebelaron contra las emociones comunes que obstaculizaban la individualización de la psykhḗ.

El aedo que representa su propio oficio en el canto, tras declarar que su inspiración proviene directamente de la Musa, pone en juego con humor en apariencia ingenuo, contando con la complicidad de sus oyentes, una petición de principio inaugural: el canto es de origen divino porque diviniza la imagen del cantor que lo ejecuta y de los héroes que ensalza. Establece en el terreno poético-musical un precedente para la circularidad que más adelante, con humor distinto, la filosofía convertirá en laberinto hermenéutico. La unidad de épos y mélos, o de palabra y música, representada por el círculo de las Musas, encierra la clave de la divinidad del canto sin necesidad de totalizar o someter a un principio de razón las oposiciones que comprende. Los mismos dioses olímpicos se presentan en el mito como potencias opuestas. Tras la dualidad entre las artes sonoras –palabra y música, representadas en los Himnos homéricos por Apolo y Hermessubyace la diferencia estética fundamental entre lo visual y lo sonoro: la palabra es representación equívoca de lo visible por medio de sonidos. La música, por su parte, incluye en su dominio la palabra cantada –la voz en función de instrumento–, pero sin establecer una diferencia significante en el medio sonoro, de suerte que garantiza de forma unívoca la transmisión de la potencia divina (theía dýnamis) a lo largo del proceso de especialización de las artes poético-musicales. Las Musas sostienen la continuidad con la razón que divide. Tanto en la épica como en la lírica y en el drama, el canto es a la vez medio y objeto de representación, el poeta y el coro son intérpretes y partícipes del mito. Gracias a la movilidad performativa de las artes sonoras entre su ejecución actual y su potencial fabulador, capaz de mitificar la realidad corriente, los géneros poético-musicales preparan la escena imaginaria adecuada para el intercambio simbólico. Tal es el sustrato en que echa raíces la progresión del lógos hacia las formas inteligibles.

El carácter sagrado de las artes sonoras deriva de la función performativa del canto, que mitifica la experiencia compartida a la vez que hace presente la divinidad, al concederle el asentimiento del coro con el que los espectadores se identifican, según el sentido

originario de la mímesis. La imagen del pasado remoto y la creencia en la existencia misma de los dioses dependen de la volatilidad del sonido musical, de la escansión de la voz al ritmo de los pasos, del trémulo son de las cuerdas de la lira, de los armónicos hirientes del aulós que se enfrenta al grito unánime de los coreutas. El origen de los tiempos no puede ser revivido sino por medio de la fórmula rítmica que ritualiza la expresión verbal y la descarga de su significación corriente, dotándola de un sentido poético prestigioso. Los dioses hacen patente su disposición esquiva en el humo que se eleva del ara del sacrificio, si este les parece aceptable, pero comparecen en el espacio métrico dispuesto en el verso formular, en el agorá abierta en el centro de la pólis, en la escena y en la orquesta situadas frente al graderío, en el ámbito de la conciencia que permanece a la escucha de la voz interior: una demarcación despejada a modo de tabula rasa donde se aguarda la irrupción de lo ausente es condición para que se reproduzca el vínculo del ejecutante y del espectador con la divinidad invocada en la ceremonia. El intercambio simbólico requiere la disposición de un vacío funcional donde los miembros del grupo humano celebran su encuentro con los dioses. La condición inestable y fugaz de la música se ve compensada de este modo por la firmeza y la trascendencia del artificio que allana la escena en que la celebración acontece. El lógos heleno se alza sobre esa escena abstracta concebida a partir de las prácticas poético-musicales, que a lo largo de los siglos permiten ensayar el salto de la representación entendida como celebración participativa al ámbito trascendental de la representación simbólica.

La capacidad del habla misma para representar situaciones alejadas de la experiencia inmediata y convertir en hecho aceptado lo que dice se alimenta de la movilidad representacional y del asentimiento colectivo puestos a prueba en las prácticas poético-musicales, de la costumbre de convocar a los dioses y reproducir el hechizo de las fábulas por medio de la danza y del canto. El sistema de la lengua tiende a armonizar sus signos gracias al hábito inveterado de ceder el sentido a un significante supremo en función de sujeto participado, convertido en fórmula por prácticas corales primitivas que el habla no necesita actualizar en cada acto de enunciación. En el fondo de la creencia que concedemos a los relatos, ya sean ficticios o verídicos, y a las noticias transmitidas

por medio de palabras, late el recuerdo borroso de una celebración en la que el aquí y ahora revive el pasado inmemorial, donde cada sujeto individual descarga y recarga alternativamente sus energías de emisor o de oyente en un «nosotros» que admite, según las conveniencias, restricción al dominio del linaje o ampliación al conjunto de la ciudad. El lenguaje corriente, tanto como el poético, cumple su función significante en un intercambio continuo con otros estratos de actividad rítmica y consonante sostenida en común, a lo largo del cual se ve forzado a retornar periódicamente hasta el límite de la pérdida de significación en que se impone la conveniencia puramente musical. En los mitos griegos relativos a la música, el intercambio de atributos entre los dioses prefigura esa disposición para la traslación entre distintas funciones sonoras.

Dentro del medio originario en que se relacionan –el coro de las Musas– palabra y música son valores eminentes que todavía no han sido sustituidos por un símbolo delegado, como el caduceo cedido por Apolo a cambio de la lira que fabrica Hermes. El intercambio de dones entre ambos dioses en el Himno homérico escenifica el proceso de especialización de las artes sonoras. Estas, a su vez, preparan el sustrato en que ha de asentarse posteriormente la especialización lógica del saber, proceso que de hecho se inicia con la consideración retrospectiva de la música como «arte de las Musas» por excelencia. La mousikḗ tékhnē confirma su excelencia porque permite la transmisión y autoriza el linaje de la palabra memorable. Se apropia del nombre genérico de las Musas sin imponer sobre las artes hermanas una relación de jerarquía. Es la palabra, en cambio, la que reclama preeminencia. Mientras depende de la transmisión oral, la palabra no se atreve a alzarse en contra de su vehículo musical, mas en cuanto las letras se imponen en la escuela pública, se arrogan en exclusiva el derecho de preservar la tradición. Fundan el dominio abstracto de lo genérico sobre un terreno previamente compartido con el sonido musical, que como el lenguaje es patrimonio de todos los humanos. Cuando más tarde la Escritura se sacraliza, lo divino deja de ser actualizado performativamente en la celebración musical y se retira tras los umbrales de la representación.

En el intercambio de dones entre Apolo y Hermes se insinúan dos formas de reciprocidad: la equivalencia material alterna con la

desproporción simbólica. La desproporción es primeramente poético-musical, responde a la prodigiosa capacidad del instrumento cordófono para ponerse al frente del divino coro de las Musas, guiar la educación de los muchachos nobles y llevar a cabo la síntesis de los géneros musicales helenos. Por otro lado, el caduceo, añadido a las cincuenta vacas robadas para compensar el prodigio de la música –que el autor o intérprete del Himno homérico tiene interés en encarecer– es un símbolo premonetario, alude al valor contractual de la palabra en los intercambios de bienes y está destinado a tomar una deriva comercial que tiende a abarcar el horizonte de la experiencia humana. El don de la música opone a la equivalencia material un valor de prestigio sublimado; en cambio el don del caduceo, anticipo de la moneda que portará impresa su imagen o la efigie del rey cuya palabra representa, se traduce en términos de equivalencia material, pero reintroduce la desproporción en el corazón mismo de las cosas, pues las convierte en mercancía de valor cambiante y permite la acumulación ilimitada de riqueza. Hay también dos formas de restablecer la proporción o la armonía que la acumulación de bienes amenaza con destruir, una violenta, otra musical, representadas por los atributos de Apolo, el arco y la lira. Equivalencia y desproporción alternan desde el origen mítico de los intercambios entre palabra y música y se prolongan en las derivas de la representación. Cada vez que establecemos una equivalencia entre valores cualesquiera, entra en juego de un modo u otro la desproporción que es su contrapartida y se renueva el combate entre los principios universales del Amor y de la Discordia.

¿A partir de qué momento podemos decir que los símbolos se apoderan de la voluntad mimética de los griegos? ¿Desde que los aedos jonios ensalzan el pasado micénico por medio de fórmulas rítmicas? ¿Cuando el habla corriente acoge lo aprendido del prestigioso arte de los poetas? ¿Cuando los iconos, los cálculos y las sonoridades de Oriente penetran a través de las colonias costeras? ¿Quizá cuando se generaliza el uso de la moneda, o cuando el discurso puesto por escrito –en el alfabeto aprendido de los comerciantes fenicios– deja atrás el recuerdo de las hermosas voces de las Musas? ¿Cuando el rapsoda sustituye la lira apolínea por el báculo en los recitales de Homero? ¿O cuando los filósofos aplican las artes de la geometría a la representación del Mundo y al

ordenamiento de la pólis? Todo indica que es imposible trazar una línea divisoria entre la tradición oral y el advenimiento del lógos. Solo podemos reconocer con una mezcla de admiración y estremecimiento la evolución imparable de una civilización que lleva al extremo las posibilidades de la representación.

Nuestro estudio investiga la función de las artes sonoras en ese proceso que ensalza la representación por medio de símbolos, no solo de las cosas visibles o de sus imágenes –como hace toda lengua–, sino de las proporciones invisibles que aspiran a dar cuenta del orden del mundo, según la vocación específica del pensamiento heleno. La representación simbólica pone un signo determinado en el lugar de la abstracción que comprende un número indeterminado de cosas. Su poder desproporcionado se funda en la experiencia compartida de diversas suertes de correspondencia, de las cuales la más eminente es la significación verbal, la correspondencia entre la voz y la cosa que representa. El signo lingüístico surge por convención entre humanos que reconocen un objeto y lo designan con una voz que, al ser reproducida, renueva su impresión en la memoria, el convencimiento de que puede volver a ser mostrado. La representación verbal permite alejarse del objeto, sustituirlo por un signo, al menos provisionalmente. Cuando las palabras designan, sin embargo, objetos o individuos desaparecidos para siempre, el convencimiento de que pueden ser designados se funda en la suposición de que su huella en la memoria de cualquier miembro del grupo es equivalente. El signo lingüístico establece un tipo de correspondencia que no conlleva reciprocidad entre el nombre del objeto, que eventualmente puede variar, y la impresión que designa, aceptada como invariante.

En ese mismo proceso de elaboración del lenguaje, el canto interviene para convertir en patrimonio memorable ciertos nombres de seres divinos o desaparecidos, asociándolos al rito colectivo de la danza, en el que la tribu se reconoce y pone a prueba la imagen de su poder. Entre el linaje de los nombres sagrados y las formas variables del canto o de la danza se establece otra suerte de correspondencia basada en la inmediatez física, no en la distancia con respecto al objeto ausente considerado como invariante. Las palabras del canto se avienen a ajustarse a las exigencias del gesto

rítmico y de las consonancias musicales, de modo que la impresión del objeto inmemorial -el linaje de los dioses, el significado en lugar del objeto ausente– se desdibuja y se vuelve lugar común, tópos del lenguaje. Con la reciprocidad entre palabra y música se hace consciente el potencial de las fábulas, la posibilidad de decir mentiras –o nombrar objetos que no existen– y también de expresar verdades, por medio, incluso, de la mentira misma. Los protocolos del lenguaje lógicamente estructurado, capaz de distinguir radicalmente entre verdad y mentira, dan por supuesta la estabilidad del lugar común convertido en escena abstracta. Toman por fundamento el vacío de significación que resulta de la costumbre inmemorial de ensalzar un objeto desdibujado que admite ser considerado como ser supremo. A fin de cuentas, las proposiciones lógicas no ensalzan otra cosa que su propio poder para representar, pero indirectamente se apoyan sobre el sustrato tradicional de las formas de expresión en las que los relatos verídicos alternan con fábulas que aluden a aspectos poco evidentes de la realidad.

Ajena a ese dilema propiamente verbal, aunque testigo próximo de sus operaciones en la dimensión de lo abstracto, la experiencia musical aporta un conocimiento de la realidad invisible del que el lenguaje mismo se beneficia. El sonido proporcionado conecta cosas tangibles con objetos que rebasan el umbral de las apariencias: ritmos, frecuencias, relaciones entre formas y fuerzas. Por medio del delirio inspirado –como el que Sócrates atribuye a los poetas o el que practican las Ménades en la celebración dionisiaca– la fantasía poética mimetiza el magnetismo de la piedra heraclea, la agilidad felina, la fertilidad del toro y de la viña, potencias que parecen venir a ocupar el sitio dejado vacante por la pérdida de significación de la fórmula verbal ritualizada. Gracias a la reciprocidad entre el verbo poético y el sonido musical, comparecen en el lenguaje las fuerzas de la naturaleza, liberadas de la impresión supuestamente invariable que representa el signo lingüístico. Los iconos sagrados que hacen visible la figura de los desaparecidos o de los dioses entran en conexión con el complejo sonoro que actualiza su leyenda. Los intercambios de mercancías amplían el radio de acción de la representación, el ágalma –u objeto valioso sacralizado– se convierte en moneda que porta la imagen del poder divino, el emblema de un linaje poderoso. Fundida en metal

precioso que deja en la mano alguna garantía de equivalencia con aquello por lo que se intercambia, la moneda representa el valor de una palabra sacralizada por las prácticas poéticomusicales. En ella se reconoce la equivalencia del signo primitivo: huella del objeto ausente –como la palabra o el canto de los ancestros desaparecidos– en la mente de cualquier miembro de la tribu y de sus aliados comerciales.

A lo largo de esta cadena de traslaciones simbólicas, de las distintas suertes de correspondencia y de reciprocidad practicadas en el seno del grupo humano, persiste una constante: la representación conlleva intercambio de sonidos por imágenes o impresiones visuales. Lo visible y lo audible son los dos fragmentos en que se divide el sýmbolon para servir de seña de reconocimiento. Al abordar la separación y la interrelación entre imágenes y sonidos con su concepto de «cristal de tiempo», Gilles Deleuze proporcionó una clave que incita a retornar a la Grecia arcaica para rehacer el pasaje del mȳthos al lógos. Restituyó su «banda sonora», por así decir, a la videncia mítica o epopteía que, según decía Cornford en Principium sapientiae, dio origen a la filosofía.

La reciprocidad más o menos formalizada u oscura, no la antítesis lógica, constituye el sustrato que el mito griego prepara para el advenimiento de la filosofía. Las dos formas de reciprocidad –equivalencia material y desproporción simbólica– anticipan en el mito las sustituciones metafóricas que se producirán con el paso de la tradición poético-musical a la letra escrita. Ya sea en el intercambio de dones culturales entre Apolo y Hermes –palabra y música–, o en la oposición más confusa entre Apolo y Dioniso, que Nietzsche eligió para representar la diferencia estética fundamental entre imágenes y sonidos, el mito griego pone en escena la alternancia entre valores equivalentes y desproporcionados, o –lo que resulta ser lo mismo– los intercambios no regulados entre el todo y la parte. El lógos que viene a regularlos se sirve de la movilidad representacional aprendida de las prácticas poético-musicales.

La gramática regula la atribución de propiedades por medio de la relación entre sujeto y predicado, que asigna a cada cosa la forma de ser que le corresponde. Su propósito no es tanto limitar la

desproporción propia del intercambio de dones primitivo como hacerla servir a un fin prescrito. En el sistema formular del verso homérico, condicionado por necesidades de economía y de extensión que derivan del ajuste de las palabras a la fórmula métrica, la estructura predicativa permanecía abierta, no estaba sometida a la lógica de géneros y especies formulada siglos después por Aristóteles. La clasificación lógica dará lugar a un nuevo tipo de correspondencia abstracta condensada en la extensio y la intensio de los conceptos. El concepto regula tanto la equivalencia entre miembros de una misma clase como la desproporción entre esta y los rasgos que caracterizan a cada uno de sus individuos, que podrían extenderse al infinito si la clase no ejerciera su función de marco regulador. Pero la clasificación entre géneros y especies o la atribución de propiedades lógicas se producen en el seno del lenguaje, sin despegarse por completo del dominio de la sonoridad o del decir inspirado por las Musas. Tras los principios de la clasificación lógica sistematizada en las escuelas medievales se escucha el rumor amenazante de las formas arcaicas de reciprocidad.

Con lucidez todavía primigenia, Aristóteles definió la voz humana como phōnḗ meta phantasías («sonido que comporta una representación interior») cuando ya la representación por excelencia se había transformado en signo visible. La phōnḗ, en su sentido específico de voz humana –cantada, ritualizada, convertida de un modo u otro en expresión memorable–, es el valor cultural por excelencia para los griegos, una suerte de reducción a escala o interiorización del khorós comunitario. Pero el sonido que provoca la videncia –la voz del aedo ante su auditorio absorto– alterna en la experiencia con el ágalma visible –icono, moneda, grafismo– que reclama interpretación por medio de palabras. El lógos heleno se yergue sobre un sustrato dinámico en el que se produce un intercambio en dos direcciones: de la voz a la cosa visible y del signo escrito a la voz, que lo interpreta ensalzando una esencia invisible.

La escritura alfabética viene a insertarse en el circuito ancestral de intercambios entre lo visible y lo audible, entre sonido y videncia, pero lleva a cabo una operación selectiva que separa y jerarquiza los dos aspectos culturales del sonido –el lenguaje y la música–,

hasta entonces en reciprocidad, convirtiendo uno de ellos –la palabra, puesta ahora por escrito– en representante de la Musa, que pasa a funcionar como significado sublime de contenido cada vez más difuso. La escritura precisa los acuerdos comerciales y preserva el nombre de los seres desaparecidos. Cuando el poeta letrado pone la escritura al servicio del encomio, combina funciones verbales y musicales, pero su canto comienza a ser mercancía equiparable a un objeto y el verso se dispone a ser llamado «canto» de manera metafórica. El maestro de letras y el rapsoda no necesitan de la lira para recordar a Homero. Poco a poco, las letras suplantan las funciones públicas de la poesía cantada. La sinécdoque a la que se refería Marrou –llamar «maestro» por excelencia al que enseña las letras y sustituye en esa función al citarista, que hasta entonces enseñaba el verbo poético junto con la música y los buenos modales– es el síntoma puntual de una traslación que acontece a gran escala, como un giro cultural de profunda significación histórica.

La separación entre lenguaje y música se inicia con la sustitución de las artes poético-musicales por las letras como guía de la paideía y se ahonda con la conversión de texto en «paradigma de paradigmas» que sirve de modelo al tejido social, según la pretensión platónica. Sus consecuencias van más allá, porque la sacralización de la Escritura desemboca en el mito contemporáneo de la «gramatología», que encadena el saber a la impotencia retórica de las «metáforas muertas», o a la confusa irresolución entre esencia y existencia propia de la metafísica, tal como advertía Nietzsche. Pero la separación entre lenguaje y música no se contenta con imponer la supremacía de los signos escritos sobre el sonido, sino que para lograr sus fines requiere la sublimación de la parte más selecta del arte musical. El lógos no alcanza el prestigio que reclama como ciencia regia sino al erigirse como representante de la armonía convertida en modelo universal, gracias a la correspondencia de los intervalos de la octava con los números naturales, descubierta por los pitagóricos, y a la cosmología platónica que la traslada al orden de las esferas celestes.

Del conjunto de las artes sonoras las letras separan primero el lenguaje regulado por la gramática, sustituyen el todo poético-musical por su parte verbal, dando lugar a la sinécdoque que hemos

llamado gramatológica. Una parte de la música, la armonía, proporciona luego el modelo para concebir el orden que gobierna el Mundo como obra de un Artesano supremo (Dēmiourgós). Entre la primera parte segregada del coro originario de las Musas (lógos) y la segunda parte tomada del mélos (las proporciones armónicas) se establece una relación de representación metafórica: el alma individual o el Alma del Mundo son concebidas por el filósofo como una suerte de armonía. Pero la racionalidad reside en los números naturales de la octava musical, no en el lógos que la toma por modelo. Sin embargo, el lógos consigue justificar su anhelo de dominio representando metafóricamente y sustituyendo por símbolos matemáticos un modelo de racionalidad que es atributo de origen divino.

Este mecanismo de representación delegada por medio de la escisión selectiva es el procedimiento de construcción de la totalidad abstracta. Se halla en la base de la disociación que permite superponer un modelo matemático a la irregularidad de las proporciones naturales que percibimos a través de los sentidos. La octava musical nos proporciona la experiencia de un ámbito completo, producto resultante de las diferencias que comprende (los intervalos de cuarta y de quinta, la división en tonos y semitonos, etc.), cuya irregularidad natural admite ser forzada por medio del artificio hasta reproducir la impresión de regularidad. De ahí que los matemáticos recurran insistentemente a la metáfora de la armonía, legado de los pitagóricos y de Platón, para caracterizar la coherencia lógica –y justificar de paso la creencia en la dimensión ontológica– de su disciplina.

En la entrevista de Sócrates con el rapsoda, el joven Platón puso a prueba su arte de razonar intentando abarcar la extensión del campo de aplicación del juicio universal. El primer proyecto platónico de totalidad es de alcance político y se aleja cuanto puede de la tradición poético-musical. En época ya madura, para abarcar el círculo de la totalidad más amplia, que comprende no solo a los seres humanos sino la unidad del cosmos en cuyo centro habitan, Platón vuelve en cierto modo al punto de partida y recurre a la enseñanza de la música previamente rechazada, de la que extrae como modelo supremo su parte racional, la armonía que se deja expresar en forma de proporción numérica. En el nivel ontológico,

las artes sonoras recobran una parte de los derechos que la extensión política del juicio moral les había negado, cerrando el círculo de la razón con la introducción de nuevos mitos, como el de las sirenas que gobiernan con su canto el giro de las esferas, al final de la República, o el del Demiurgo en el Timeo. La reflexión acerca de las diversas técnicas musicales ha de conducirnos por otro camino hacia una idea de abstracción que no desemboca necesariamente en una imagen de la totalidad.

Desde tiempos remotos, los griegos solían representar sus adquisiciones técnicas bajo la figura de un héroe cultural y resumían en la aretḗ de fama imperecedera el sentido de la tradición. Sujeta a esa pasión de representar «por excelencia», la civilización helena adopta la forma de una figura de dicción. No es de extrañar que Aristóteles dijera que la metáfora es lo más importante en poesía: en la Grecia antigua su importancia rebasa el marco de la poesía y se convierte en estructura del saber. «Ver bien las semejanzas» consiste para Aristóteles en reducirlas a un esquema abstracto que implica la traslación entre términos clasificados como géneros y especies. La metáfora definida por traslación entre el género (o el todo) y la especie (o la parte) es precisamente la sinécdoque. Aristóteles emplea una figura de dicción como representante del discurso lógico, se atiene a un concepto de reciprocidad jerarquizado, condicionado por la selección valorativa de lo que puede ser predicado «por excelencia», según la tradición aristocrática, pero expurgada de sus antiguas costumbres poético-musicales. Convierte en lógica la sinécdoque gramatológica derivada del uso de la escritura y su equivalente demiúrgico que ratifica el orden del Mundo.

Bajo esa representación selectiva «por excelencia», que la filosofía convierte en prototipo lógico, se halla el sustrato de una lógica distinta, intensiva, hecha de relaciones graduales, basada en la reciprocidad. Las imágenes en Homero son producto de esa lógica, están como contaminadas por la interpretación musical y obedecen a una dinámica que recuerda la física del sonido. En realidad, constituyen fenómenos intermedios entre la música y el habla. No son estrictamente musicales, porque responden a necesidades narrativas, pero trasladan los fenómenos rítmicos y cierta suerte de configuración musical a las formas del lenguaje, provocan

alteraciones en sus funciones significantes y convierten las distinciones lógicas en estructuras que permiten intercambios liminares. Sugieren un esquema que podríamos llamar de cross-fade o enlace por «aparición-desaparición» gradual, como entre dos secuencias sonoras sucesivas que se superponen parcialmente, dando lugar el desvanecimiento de una a la irrupción paulatina de la siguiente. Algo parecido se observa en las fórmulas predicativas que sin mediar cópula conectan el nombre con un epíteto, ya sea singularizado o genérico: el uso reiterado del epíteto «divino» para cualquier personaje épico difumina, a la vez que reclama, su comparecencia en el verso. El epíteto se comporta como traslación de energías imaginarias y afectivas sobre el engranaje del ritmo dactílico. En lugar de la distribución de géneros y especies, la predicación formular arcaica permite un intercambio fluido de imágenes, condensado en frases de apariencia pulida y consistente, gracias al trabajo de muchos cantores.

Como reciprocidad de tensiones que se cruzan en una playa de sentido cabe interpretar también la alternancia de los temas generales en Homero, en particular los motivos amatorios y bélicos tras los que subyace la concepción dual del cosmos que emergerá con los pensadores naturalistas a ambos lados del Egeo. Desde las unidades mínimas que componen el verso hasta los conceptos de mayor extensión, la lectura de Homero siguiendo el camino abierto por Milman Parry conduce a la contemplación de un sistema de pensamiento que tras el encomio de la fuerza disimula una lógica gradual, no jerarquizada, que se gesta en la cercanía entre el sonido verbal y el sonido musical y permite profundizar en las relaciones entre lo visible y lo audible. Tanto la ontología que afirma la donación de sentido fundacional por medio de la palabra, como la lingüística que revela el carácter estructural de las figuras de dicción, deben ser revisadas a la luz de estas consideraciones. El estudio de la metáfora como forma primaria de predicación queda encerrado en la esterilidad del círculo hermenéutico, si no se tiene en cuenta que la metáfora depende de una traslación que nos lleva fuera del lenguaje, sin salir del campo de la sonoridad, pero también más allá, hasta los límites del silencio en que parecen dormitar los cuerpos inertes. La metáfora no es música, pero de la experiencia musical le viene al lenguaje su libertad para asociar las imágenes más distantes y resolver la dislocación propia del mito.

Esa libertad de interpretación musical facilita también las operaciones lógicas, los protocolos de sustitución simbólica, la disociación de modelos cada vez más abstractos o la invención de soluciones «elegantes» para los problemas matemáticos. Todos ellos preservan cierto carácter performativo, como variantes de una especie de canto que a su manera invoca la divinidad y mitifica lo común, en la escena en que la representación simbólica –con su alternancia inevitable entre Amor y Discordia– alcanza el mayor grado de abstracción, el límite en que la desproporción absoluta –la dimensión de lo infinito– se presta a la equivalencia. El intelecto despliega su potencial configurando dominios cuya realidad se sustenta por sí misma, como los propios dioses. Hay algo en la naturaleza profunda de las cosas que responde a ese reto extremo. Gracias a ello, la ciencia pone a prueba su capacidad para transformar el mundo por medio de la técnica. Y si bien la técnica transforma una realidad que se ofrece a nuestro alcance, condicionada por el artificio que la fuerza –como el temperamento de la escala musical–, disponemos además de una vía oscura de acceso a lo que acontece más allá, porque gracias a la música conservamos la experiencia de un dominio invisible que responde a nuestra cercanía. No es indispensable, por tanto, aceptar como fatalidad el «diferimiento» metafórico del discurso escrito, ni como verdad última la pulsión de muerte que convierte la hermenéutica de raigambre heideggeriana –y su deriva «gramatológica»– en una nueva teología negativa.

La filosofía amplifica el doble movimiento de las metáforas heroicas regulando los intercambios entre la generalidad y lo particular. Suplanta todo arte productivo –especialmente el arte de las Musas– divinizando una idea de la técnica discursiva que fabrica productos de un arte supremo: la Forma inteligible, el predicado universal, el alma imperecedera. Mimetiza el esquema dinámico de una figura de dicción, construida en reciprocidad con la regularidad musical, para trasladarlo al ámbito de la totalidad concebida como ritmo invariable y armonía perfecta. Sometido a ese complejo de traslaciones, el concepto de eīdos resulta sustancialmente alterado: de aspecto visible pasa a ser forma ideal, invisible, regida por la proporción geométrica que se funda en proporciones calculables y permite el razonamiento deductivo. En el terreno de la lógica, el razonamiento deductivo se presenta como una serie de

proposiciones que ponen en juego un caso particular de metáfora, figura retórica reducida a comparar dos términos extremos: la generalidad totalizada como extensio y el individuo sujeto a especificación intensiva. El razonamiento deductivo legitima la atribución de una propiedad a un sujeto. El predicado ya no se sostiene como valor atribuible a quien lo merezca por su excelencia, sino que se convierte en propiedad inherente de un sujeto abstracto y genérico, rasgo que forma parte de la definición de su esencia. La «idea esencial» hacia la que apuntaba Parry –que Bowra define como cristalización del ideal heroico, compatible con la definición deleuzeana del «cristal de tiempo»– fija en el nuevo lógos de los pensadores atenienses toda reciprocidad en un solo sentido: la definición de la ousía según el modelo sublimado de la forma visible, coincidente con la determinación de la acción del Demiurgo hacia la causa final.

Sirviéndose del modelo armónico sublimado a partir de la experiencia musical, la cosmología del Timeo sienta las bases para las sucesivas concepciones de la filosofía como sistema, que de cuando en cuando aluden al paradigma originario: la armonía preestablecida de Leibniz, la libertad que armoniza con la razón pura kantiana, la armonía como expresión de la voluntad del ser en Schopenhauer, los procesos de creación y de destrucción de lenguaje que permiten concebir el sistema de la lengua como un «todo armónico» y, por último, el retorno feliz al platonismo del álgebra que consigue juntar los extremos de la totalidad abstracta y del continuo físico –de lo finito y de lo infinito–, parecen a esta luz amplificaciones sucesivas de la condición rítmica y melódica del verso de tradición oral. Eso no reduce el valor de sus respectivas aproximaciones a la verdad, pero la danza y el canto primitivos ya eran medios para mantenerse en contacto con las fuerzas del cosmos.

Con ayuda de la danza, del verso y de la música, sin necesidad de lentes para contemplar distancias siderales, el pensamiento se forma una noción aproximada de las fuerzas que gobiernan el universo; fuera de su relación originaria con ellos, hechizado por la exactitud de las formas geométricas, concibe la armonía universal como metáfora imposible, imagen equívoca –eīdos invisible, además de inaudible– de la totalidad. Cuando el alfabeto permite aislar por

medio de signos visibles los sonidos elementales de la cadena hablada, el círculo de las Musas se quiebra en dos mitades simbólicas. El lógos se libra aparentemente de las obligaciones del paso de danza y de la educación musical. Toda la tradición oral se ve reinterpretada desde la escritura, como si siempre hubiera respondido al análisis en unidades mínimas de significación distintas de la materia del sonido, pero en realidad es el sonido el que proporciona a las ciencias del lenguaje la posibilidad de delimitar sus unidades de significación. Ya en los diálogos de Platón, la idealización se torna retrospectiva, la enseñanza oral de Sócrates se transforma en personaje literario, se mitifica desde el escrito. La epistḗmē comienza por racionalizar su legado inmediato –la enseñanza oral del último sabio antiguo– y siglo tras siglo intenta remontar hacia la raíz de las lenguas y de los pueblos. La filología decimonónica se hará cargo del propósito platónico de racionalizar, de espaldas a la música, los dominios del saber desde su origen. No contentándose con la generalidad del discurso filosófico que sublima la armonía como metáfora del cosmos, se encargará de la tarea concreta de interpretar el metro del verso, que en su día fue cantado, como un fenómeno de orden exclusivamente lingüístico.

Tal como explica Jesper Svenbro, uno de los primeros usos de la escritura alfabética en Grecia fue la inscripción en las estelas funerarias que, tomando la palabra en lugar del individuo desaparecido con objeto de glorificar su nombre, hablaban en primera persona, poniendo en juego una función de sujeto impersonal esencialmente delegable. Las traslaciones metafóricas se multiplican y adquieren nueva dimensión a partir de esas inscripciones. Cuando la lectura en voz alta renueva y extiende la resonancia del nombre del desaparecido o del vencedor en un certamen, la voz impersonal del «objeto parlante» se funde con su imagen en la conciencia de los que leen y de los que escuchan. El objeto fabricado deviene metáfora del canto, su forma se asocia con el significado de las palabras que porta. La inscripción lleva a cabo el traslado de la forma del objeto fabricado al ámbito de la conciencia. La conmutación enunciativa plural, aprendida en las prácticas corales, pasa a ser patrimonio del sujeto singular. De este modo se prepara materialmente la sinécdoque demiúrgica que traslada a lo divino la labor del artesano común y se objetiva la

forma del sujeto trascendental.

La voz interioriza una imagen del medio en que la letra se inscribe. La gravedad de la estela de piedra, la redondez de la cerámica, las superficies lisas de la tablilla o del papiro, dejan huellas en la mente que, separadas de sus objetos respectivos, se convierten en esquemas incorporales. Como decía Bergson, «gracias a la cualidad de la cantidad nos formamos la idea de una cantidad sin cualidad».[887] La escritura acelera los intercambios en un sistema cada vez más complejo de sustituciones simbólicas. Su uso por parte de los filósofos que discuten a los sofistas las técnicas de persuasión, de los historiadores que registran los testimonios más fiables del pasado, de los poetas que compiten por el triunfo en los certámenes, difunde la costumbre de leer en silencio. La voz impersonal del «objeto parlante» que se dirige a la conciencia del lector silencioso se multiplica a través de las lecciones escritas para los hijos de la élite, de los espectáculos teatrales para el conjunto del dḗmos, tramando con las imágenes religiosas o suntuarias lo que Svenbro denomina «un sistema de representaciones interdependientes». El verdadero aspecto del lógos heleno en periodo clásico es, por tanto, polimorfo y está muy lejos de reducirse a la ficción de un ágalma inmaterial de proporciones armoniosas –semejante a los magníficos templos, a las estatuas de los dioses o a los jóvenes más bellos y mejor educados de la nobleza ateniense– que hizo primar el aspecto visual del llamado «milagro griego».

Al separar la razón del ámbito de la sonoridad, el propósito de Platón no es otro que el de legislar en el ámbito de la conciencia individual considerada como dominio público, dando por hecha la utilidad, para ese fin, de las mismas figuras geométricas que han servido a sus predecesores para ordenar la ciudad en torno al ágora y para explicar la regularidad aparente del cosmos. Su enfrentamiento con los sofistas podría ser caracterizado como la lucha entre un modelo visual idealizado de la psique y otro modelo acústico que incorpora a la argumentación discursiva las técnicas del verso cantado. El agṓn dialéctico entre el sofista y el filósofo nos permite hablar de la música del lógos al menos en dos sentidos: el sofista la emplea en sentido literal, convencido de que la eufonía forma parte intrínseca de la argumentación; el filósofo la vacía de sentido, la convierte en metáfora, armonía sublimada accesible tan

solo por medio del intelecto.

El proceder platónico no se limita a la sublimación teórica del modelo armónico, sino que pasa por un uso práctico –selectivo– de la educación musical, con vistas a la comprensión de las proporciones que constituyen la vía de acceso del alma hacia las formas superiores. El modelo musical interviene así en los dos extremos que definen el radio de la esfera cósmica del Timeo: la psique individual, situada en su centro, y el Alma del Mundo que la envuelve.[888] De hecho, Sócrates y Platón ensalzan la práctica musical más que ninguna otra tékhnē, como parte fundamental de la paideía. Ahora bien, la utilidad del mélos en la educación de los jóvenes depende por completo de la jerarquización de sus componentes: palabra, armonía y ritmo. La palabra debe regir sobre los otros dos, y en tanto que las distintas armonías despiertan el interés del filósofo por su reconocido influjo ético, el ritmo solo merece un recuerdo difuso, por parte de Sócrates, de las enseñanzas que había recibido de Damón al respecto. Este olvido socrático del ritmo –que algunos autores consideran más bien artificio literario de Platón– representa un nuevo hito en el proceso de separación de las artes de las Musas, tras el abandono de la lira por parte de los rapsodas. Está relacionado con una elección de raigambre pitagórica, pues los sencillos números del ritmo no parecen haber interesado a los primeros teóricos de la armonía.

Además de la escisión entre artes verbales y musicales, favorecida por la generalización del uso de la escritura, en el terreno específicamente musical se produjo un fenómeno comparable de valoración selectiva o jerarquización en las relaciones entre la armonía y el ritmo: los filósofos destacan la importancia de las razones armónicas, al tiempo que relegan a un plano difuso el papel del ritmo, salvo en lo que concierne a la impronta que deja en el metro del verso, que es el lugar de la palabra memorable. Las relaciones jerarquizadas entre la armonía y el ritmo adquieren un significado epistemológico de largo alcance, porque la tradición musical europea confirma el predominio de la armonía que el discurso filosófico sublima como modelo absoluto, hasta que la música popular en el siglo XX devuelve la preocupación por el ritmo a un plano de igualdad, proponiendo nuevas tareas al pensamiento.

No se conserva teoría propiamente musical elaborada antes de las producciones salidas del Liceo de manos de uno de sus discípulos más notables: Aristóxeno de Tarento. La posteridad solo favoreció la difusión del tratado incompleto conocido como Elementa harmonica, preservando apenas un fragmento de los Elementa rhythmica, el único intento conocido de los griegos por llevar a cabo una reflexión metódica acerca del ritmo. La aportación de Aristóxeno es una rareza en la escuela aristotélica, donde se asentó la constitución del lógos filosófico y se fundaron los principios de la ciencia de Occidente. Representa un desvío en la tendencia a subsumir la teoría musical en el conjunto de las artes que más tarde serán llamadas liberales, gobernadas por las ciencias del lenguaje y por las matemáticas. Aristóteles desconfiaba de la amanerada teoría de la armonía de las esferas por las mismas razones que le hicieron apartarse de los números pitagóricos y de las formas platónicas en favor de la experiencia. Su concepción de la música no es tan original como sus ideas en otros campos del saber, pues se limita a reproducir nociones establecidas en la educación de los nobles atenienses, aunque mostrase intención de profundizar en las teorías precedentes acerca del influjo ético del sonido musical. Se ocupó extensamente de todos los aspectos de la ciencia de su tiempo, pero no le dedicó a la música más que un libro algo superficial de la Política y unas cuantas reflexiones dispersas, la mayor parte de las cuales fueron recogidas por sus discípulos en los Problemas. Salvo en lo que concierne a la razón práctica, sus opiniones en este terreno representan el estadio final del proceso de apartamiento de la mousikḗ tékhnē respecto del lógos filosófico.

Como sucesor de la tarea de Sócrates y de su discípulo Platón, Aristóteles hizo encajar la idea de totalidad en su esquema de las cuatro causas: entre la causa eficiente, que en el orden cosmológico es el «Primer Motor inmóvil», equivalente a la theía dýnamis de las Musas socráticas, y el télos o causa final de todas las acciones, comparable a la Forma sublimada de Platón, el individuo físico queda comprendido como compuesto de materia y forma sustancial, según el modelo del objeto fabricado. En la argumentación de Sócrates frente al rapsoda, el mítico arte de las Musas desempeñaba el papel de causa primera; en la cosmovisión platónica, la armonía de la psique y la armonía de las esferas metaforizan la experiencia musical, elevando las proporciones de la octava hacia la perfección

geométrica. En la Metafísica de Aristóteles, finalmente, las metáforas de sus antecesores se toman al pie de la letra, se desligan de su origen musical, adquieren dimensión ontológica y se encarnan en el objeto cognoscible. Aristóteles pretende clausurar el ámbito lógico que en Sócrates y en Platón quedaba inaugurado o rematado por el mito. El proceso de sustitución de la experiencia poético-musical por el lógos filosófico se completa con la pretensión de hacer pasar por verdad inmutable los productos más acabados de la fábula.

En las lecciones de Aristóxeno, el orden de la melodía armonizada obliga, por el contrario, a pensar la vecindad natural entre la inteligencia y el oído. En vez de tomar la armonía por modelo cósmico, político o psíquico, al modo pitagórico y platónico, o compararla con la función rectora de las formas sobre la materia, como hizo Aristóteles, el tarentino dedicó su atención a las condiciones que la percepción de las consonancias sugiere a la razón y, en consecuencia, su teoría vino a dar en una concepción muy distinta de la que jerarquiza la oposición entre materia y forma o entre potencia y acto. Desde su perspectiva, el significado de los conceptos heredados de la Academia y del Liceo varía considerablemente: la dýnamis de las notas se convierte en valor funcional variable en el seno de un intervalo, objeto propio del intelecto; el eīdos es la configuración resultante de esas funciones relativas, objeto de la percepción. Forma y función responden a las proporciones naturales de la octava, cuya adecuada comprensión exige la cooperación del oído, de la memoria y del intelecto.

El tratado de armonía de Aristóxeno es el primer ensayo de definición de la forma sonora, fenómeno esencialmente relacional, referido a entidades en movimiento que comportan un modo particular de permanencia, a través de la reiteración del acto efímero de producción del sonido. Las notas y los intervalos no adquieren sentido sino en reciprocidad. El sistema de consonancias de la octava no se sujeta a la precaria condición material de los instrumentos, es concebible como realidad independiente de la habilidad particular del músico y de la recepción más o menos atenta del oyente, pero no existe fuera del aprendizaje, de la serie de actos que lo reproducen y de la memoria que retiene sus efectos. La teoría musical hace un uso del razonamiento que reduce la

distancia entre esencia y apariencia, entre percepción y representación. Las cualidades de la forma sonora se revelan en un proceso de aproximación, a condición de que salgamos en su busca, provistos de la experiencia almacenada en la memoria y de la capacidad de discernir del intelecto. Ambos cooperan con el oído en relación de igualdad, sin someterlo a la dominación jerárquica que reclama el lógos guiado por modelos visuales. Ya sean producto de los órgana artesanales o de la actividad teórica, las formas musicales resultan siempre fértiles en el plano de las ideas, pues ponen a nuestro alcance la cara invisible de la realidad y al mismo tiempo enseñan algo sobre el proceder de la comprensión. La naturaleza admirable de la armonía no es un principio físico como los que racionalizaron los primeros pensadores jonios, pero devuelve las formas a su relación de inmediatez con los sentidos e iguala las potencias del intelecto con las fuerzas de la naturaleza, de modo que Aristóxeno recobra una parte de la herencia presocrática, sirviéndose de los mismos conceptos que su maestro utilizó para desacreditarla.

La teoría de la forma sonora genera tensiones con respecto a los conceptos que provienen del campo de la visión: theōría, eīdos, morphḗ, skhēma, sēma, etc. Apunta hacia una reciprocidad «alógica» entre música y lenguaje, basada en las razones propias de la práctica musical, que establece la conexión entre la gestualidad rítmica, la percepción inmediata, la memoria próxima (el «recordar lo que ha sucedido» en el curso de la ejecución musical) y la tradición preservada por las palabras y por las técnicas instrumentales. Desde el punto de vista de Aristóxeno, la dimensión gnoseológica del fenómeno musical es más relevante que su valor ético. De la adecuada comprensión de la naturaleza de la armonía se deduce que no hay correspondencia exacta entre las razones numéricas –o las proposiciones de la lógica– y las formas musicales que se actualizan en devenir; pero el lenguaje en que se traduce nuestra experiencia del mundo comparte con la percepción musical la certeza de un orden reproducible, cuyas formas alcanzan una exactitud relativa, en el campo potencialmente sonoro en que todas las cosas se hallan inmersas. Los Elementa harmonica incitan a interpretar el lógos heleno sin reducirlo a la metáfora sublimada en que culmina la filosofía ateniense del periodo clásico, en forma de armonía cósmica o de razonamiento deductivo.

El metro del verso expresa la certeza latente que el lenguaje comparte con la gestualidad musical. Los miembros del cuerpo cooperan con la voz y con el oído en la reproducción de los fenómenos acústicos relevantes, que concitan el asentimiento colectivo. La actividad rítmica compartida es fundamento de la razón, pero encubierta por el valor regio de la palabra que se convierte en ley escrita, pasa a ser la cara oculta, el inconsciente del discurso. De este modo la palabra olvida, justamente, el procedimiento por el que se torna memorable. Bowra lleva a cabo un estudio riguroso e imaginativo de la manera en que el canto primitivo se ajusta a los «requerimientos de la danza». En ella se genera el marco en que evoluciona el verso, que a su vez sirve de molde para la extensión del relato mítico. Su exposición puede ser tomada como hipótesis plausible que permite formarse una idea de la prehistoria de la música griega. En los coros cretenses, jonios o espartanos de los siglos VIII y VII a. C., las formas del canto se encuentran en un estadio más evolucionado que sus equivalentes en pueblos que hasta hace poco preservaron formas de vida primitivas. Sus metros habían alcanzado estabilidad integrando aportaciones de distintas naciones, patrones rítmicos diversos, fábulas que formaban un repertorio común de leyendas, un panteón unitario. Los intercambios comerciales en el Egeo, la fundación de colonias y el contacto directo con otras civilizaciones debieron de estimular la capacidad de apreciar valores contrastados. La mentalidad selectiva, representacional y lógica de los griegos fue acrisolada en los coros de muchas ciudades, en costas orientales y occidentales, en los festivales panhelenos. Pero del sentido de la proporción desarrollado en esas prácticas musicales milenarias no queda otra huella que el metro del verso: un testimonio textual, imagen alterada del sello del que procede.

La sustitución del ritmo por su expresión en el metro del verso es otra manifestación del movimiento de traslación del centro de gravedad del pensamiento desde el antiguo arte de las Musas –un conjunto de técnicas de reproducción y de registro de la tradición por medio del gesto y del sonidohasta el lenguaje considerado como imagen de una realidad invariable, fijada por escrito. El metro del verso es una metáfora que expresa la acción del ritmo. Su predominio responde a la tendencia general de los griegos a realzar lo prioritario, a tomar el verbo por representación exclusiva de la

actividad poética. Tiene en su favor la fuerza de los hechos, pues sin los textos conoceríamos poco de la Antigüedad. Cabe, sin embargo, contemplar esa tendencia como una especie de subtexto, cuestionar el proceso por el cual la parte rechazada o encubierta en la evolución del lógos –la música en general, primero, en relación con el lenguaje; y luego el ritmo en relación con la armonía– lo estructura de manera encubierta y reaparece como síntoma agrandado, fantasma de cosmovisión totalizadora, obsesión por la medida que el legado grecolatino, la patrística, la escolástica medieval y la filología romántica convertirán en culto retrospectivo a una imagen idealizada de Grecia. Esta interpretación del paso de la tradición oral al dominio de la escritura no agota la complejidad de las relaciones entre las diversas formas de regularidad que se observan en la naturaleza, en el orden inestable de la ciudad y de la propia psique, ni la conexión de esos tres órdenes de realidad con el verso, trama de la que emerge la pregunta filosófica. El discurso que pretende expresar los fundamentos del ser reproduce a su vez cierta modalidad de armonía y de ritmo que, aunque no puedan ser interpretados en sentido estrictamente musical, responden al influjo de la música como en eco.

Por ser materia común del lenguaje y de la música, el sonido restablece la continuidad entre la realidad sensible y la representación ideal. El metro del verso transmite la energía de la actividad rítmica hacia el plano de la significación, pone en juego el potencial de variaciones de la voz y sostiene a lo largo del tiempo la posibilidad de configurar estructuras discursivas de periodicidad más amplia. Un cierto nivel de organización sonora es, por tanto, primero con respecto a la dýnamis propia de la significación, a la representación de las formas. Acto y potencia se suceden y alternan en sus funciones, no están regidos por una finalidad unidireccional, por el dominio de la forma sobre los sentidos. La actividad rítmica es enérgeia o acto en un plano que permite a la phōnḗ alzarse a la posibilidad de asociarse con las huellas de lo visible. Gracias a ello, los conceptos reproducen el influjo de la configuración musical, pero transformado, no como mera imagen analógica de la armonía y del ritmo. Las ideas tienen ritmo en sentido literal, aunque más parecido a un ritmo aditivo expresable como rubato que a un ritmo divisivo sujeto a tiempo primario. Responden a una suerte de armonía callada o acuerdo entre muchas voces que se actualiza al

pensar. Pensar es escuchar el acorde silencioso de un coro ancestral que termina por expresarse en la palabra escrita. Pero la mano que escribe nunca se desliga por completo del pie que danza.

En el marco del verso, la fórmula que se vacía de significado al someterse al ritmo funciona como el hueco de una celosía, a través del cual la onda sonora se expande hacia las alturas del lógos y la luz del sentido desciende hacia los miembros del cuerpo. La sílaba es un enclave del intercambio entre sonidos y huellas de lo visible, nudo espacio-temporal de la representación. Enlaza la acción del cuerpo y el golpe de voz con la representación interior de cada partícipe en el coro, soporta la alternancia de plenitud y vacío de significación. La sílaba y el metro del verso cumplen una especie de función cuántica: la energía del núcleo asociativo que forman el paso de danza, el sonido musical y el signo verbal pasa a la dimensión pública del coro, de la ciudad, del ámbito panheleno y de la historia. La construcción del poema épico es una extensión del metro –es decir, del enlace entre el paso de danza y el verbo– que compromete a la poesía con el conjunto de las artes y con el gobierno de la ciudad. El salto de la dimensión de la acción a la dimensión de la representación obedece a un sinfín de aproximaciones a la regularidad en diversos planos superpuestos, al complejo de fuerzas que, al compensar sus acciones y reacciones a lo largo del tiempo, sostiene la relación de cada individuo físico, biológico, psíquico y social con el resto del cosmos.[889]

El golpe de voz asociado al movimiento de la danza y a la pulsación del instrumento musical nos proporciona una noción oscura de la complejidad del universo. Restaura la fractura simbólica entre lenguaje y música efectuada con ayuda de los signos escritos. La sílaba, o unidad elemental de la conjunción poético-musical, preserva la conciencia latente de su origen orquéstico, de manera que hasta la actividad silenciosa y solitaria del letrado puede ser interpretada como una modalidad de danza a escala reducida. Incluso en el habla corriente, el cuerpo se repliega sobre la sílaba elongada o acentuada, interrumpe o deja en suspenso el flujo conversacional y la continuidad de los propósitos convenidos, para mostrarse como seña o figura gestual que reclama atención. A lo largo de la cadena de propósitos significantes, el habla y la escritura se mantienen en el umbral de la interpretación orquéstico-musical,

como si en cualquier momento fueran a iniciar un paso de danza o a entonar un canto, como si la vida cotidiana se mantuviese siempre a punto de convertirse en número musical, aunque generalmente convenga abstenerse de dar ese paso escénico.

La virtualidad orquéstica y poético-musical del lenguaje es parte esencial de su dinamismo representacional. Cada sílaba es vínculo unitario de la intuición espacio-temporal: mantiene el soplo de la palabra enlazado a la tierra y al aire, así como al colectivo de hablantes pasados, presentes y futuros. Por medio del golpe de voz, el lenguaje pone a prueba su alcance, recorre los límites visibles e invisibles del entorno físico inmediato y se proyecta más allá, explorando las posibilidades de la proporción, de la acción regular significativa y memorable. Doblemente articuladas por el habla y por el sonido musical, las sílabas son la materia prima con que se alimenta el fuego del lógos que «se apaga y se enciende según medida», como dice Heráclito. A través de sus cantidades hasta cierto punto calculables y conmensurables, son prototipos del ente que hace inmediatamente perceptible la inconmensurabilidad del ser. El pensamiento no necesita ir más allá de la experiencia orquéstico-musical para hacerse cargo de las paradojas de la ontología.

La idea no conoce el tiempo primario o divisivo –es decir, el número–, sino por medio de los miembros del cuerpo en interacción con el entorno. La revelación de este hecho, relegada al plano de lo servil por la emergencia del discurso regio, tardó siglos en abrirse paso. Los Elementa rhythmica de Aristóxeno de Tarento, aunque bien conocidos en época alejandrina y capaces de proyectar su influjo sobre la tradición musical árabe-persa, que reintrodujo su enseñanza por el sur de Europa, no fueron favorecidos por el interés habitual de los eruditos hasta hace poco más de un siglo, y aún entonces provocaron en los filólogos –sobre todo en los metricistas– una inquietud que no ha terminado de extinguirse por completo. La restauración del pasado musical de los griegos, si no nos limitamos a contemplarlo a través de la lente retrospectiva del lógos gramaticalizado, induce a pensar el ritmo como un modelo de abstracción previo al modelo armónico que sobre él se sostiene. Si bien responde a leyes independientes, propiamente acústicas, la percepción de las consonancias implica la conciencia interiorizada

de la experiencia rítmica, que permite discernir la regularidad de la onda sonora. La expresión por medio de lógoi de las proporciones de la octava implica a su vez la noción de la unidad y de la sucesión de los números naturales. La conexión de los números naturales con la experiencia rítmica emerge en consecuencia como un problema clave en teoría musical.

El prōtos khrónos o tiempo primario de Aristóxeno, unidad de medida de la actividad rítmica, entra en funciones mucho antes de que el alumno tarentino del Liceo lo definiese formalmente. Es un producto de las relaciones entre el gesto reiterado y sus efectos físicos sobre otros cuerpos. Remite a una organización variable de las prácticas orquésticomusicales, sobre las que proyecta su impronta y en las que se hace perceptible. Se expresa por medio de signos: el batir del pie o de la mano, los sēmeia gestuales o gráficos. Se distingue tanto de estos signos como de las actividades que ayuda a regular, pero carece de existencia separada. Representa la interrelación entre las sustancias que, en el terreno específicamente musical, admiten ordenamiento rítmico, los rhythmidzómena de Aristóxeno: el movimiento corporal, la melodía y la palabra. La unión de los tres genera la poesía y da lugar a las condiciones en que se desarrolla el discurso persuasivo.

Si el ideal de la forma trascendente resulta de la sublimación de la armonía, la reflexión acerca del ritmo fuerza, en cambio, a pensar en el terreno de la inmanencia, por más que nos elevemos al plano cósmico a través de la conexión del canto con las revoluciones de los astros, con las celebraciones estacionales y con los enlaces matrimoniales que son el germen de la ciudad. Toda representación se comprende, desde el punto de vista rítmico, como participación activa. Gracias a la experiencia latente del tiempo primario, el verso griego arcaico genera la noción de una modalidad de enlace que no se sujeta a una forma dominante, sino que permite el intercambio o la conmutación entre diversos patrones rítmicos (epiplokḗ). Las razones mismas de la armonía están hechas de frecuencias o ritmos tan rápidos que son percibidos como fenómenos relativamente estables. La actividad rítmica pone a nuestro limitado alcance las razones secretas del mundo.

Aunque el ritmo musical apenas fuera tomado en consideración por

los pensadores griegos antes de Aristóxeno, los patrones binarios y ternarios que se combinaron en los métra prototípicos para formar kōla o miembros del verso que admiten subdivisiones o interpretaciones rítmicas variables, entre los cuales es ejemplo privilegiado el kōlon de doce tiempos que ocupa la mitad de un hexámetro dactílico, conducen al convencimiento de que la experiencia rítmica proporcionó a los griegos, antes incluso que el análisis de la octava y de las proporciones geométricas, un primer modelo de abstracción. Los prototipos métricos helenos son compatibles con los patrones polirrítmicos que, a partir de la expansión del influjo musical africano, se han convertido en dominio público internacional. Sería vano pretender establecer linajes en el terreno del ritmo: los metricistas más prudentes –como Gentili o West– aconsejan evitar cualquier concepción monogenética. Todo indica más bien que las relaciones del ritmo con la gestualidad funcionan a modo de lo que las etnomatemáticas y algunos estudiosos del verso convienen en llamar «universales cognitivos».

La noción del tiempo primario condensa prácticas orquésticas y poético-musicales milenarias. No se confunde con la emisión de la sílaba que es su concreción espacio-temporal, porque se trata de una entidad abstracta, pero convierte en lugar común el límite incorpóreo en que se desarrollan los intercambios simbólicos. Su función es favorecer la conjunción de diversas actividades que admiten ordenamiento temporal. Hace posible concebir la forma sonora, que es producto de la emisión, la transmisión y la recepción del sonido durante un intervalo corto de tiempo, como efecto de sincronía entre sustancias que al entrar en resonancia producen vibraciones que se entrecortan en frecuencias proporcionadas. Espacializa así la duración, la hace perceptible y reproducible, de modo que dispone en la mente una suerte de reducto escénico sin argumento ni personaje principal, en el que se resume y condensa la actividad performativa ancestral del coro, del metro poético y de la mímesis teatral. Preserva la impresión trascendente de la regularidad y cuando la actualiza de nuevo la hace coincidir con los cuerpos que intervienen en la celebración musical. Más que una entidad matemática, cuya unidad se define sobre el trasfondo de un vacío imaginario dispuesto como tabula rasa, se trata de una irrupción en escena del vacío mismo, que viene a reclamar su papel

en la función: pura escansión, síntesis de experiencias que trasciende los cuerpos que la conservan, pero sin los cuales no es nada. La duración regular entre cada golpe de voz, cada posición del pie sobre el suelo o cada pulsación instrumental, es una demarcación imaginaria disociada de su realización activa, un vacío funcional que se llena con la experiencia del cuerpo singular, pero reclama la cooperación con sus semejantes. Al ser reconocida por cada participante en la celebración, la unidad de escansión que opera como medida abstracta se transforma en escena coral. Si la unidad matemática se yergue y proyecta su sombra solitaria sobre un telón de fondo que encubre la multiplicidad, con la repetición de la unidad rítmica el ámbito de la abstracción se puebla en cambio de fantasmas. La razón de lo genérico, dominio propio del animal pensante, no se reduce a su noción huidiza, pero el prōtos khrónos representa la génesis natural del número a partir del gesto cooperativo y da testimonio de una ratio prelógica.

Consecuencia filosófica relevante de todo ello es que el sujeto humano, ya sea considerado en su dimensión trascendental genérica o en su particular condición existencial, no se define simplemente como individuo consciente de su propia finitud, ni está abocado tampoco a su relación de dependencia respecto al ente que fabrica, sino que su conciencia emerge como parte de la escena colectiva en que la actividad del cuerpo se torna musical. Tras el Dasein de Heidegger subyace un concepto matemático de la unidad existencial que se enfrenta al vacío imaginario del ser que «entregándose se retira». En su ontología, el «ser para la muerte» cumple el papel de un axioma. La unidad del tiempo primario permite, por el contrario, habitar cooperativamente el vacío funcional de la abstracción y trascender la existencia orientada a un fin. Representa, por así decir, la encarnación singular de lo genérico en un cuerpo capaz de producir medidas conmensurables sin necesidad de someterse a cálculo. Si por una parte es acción sostenida en el orden de la sucesión, por otra es impresión que esa acción deja en el recuerdo, lista para ser reactualizada: es, por tanto, unidad de acción y representación. Cuando la acción rítmica se repite, la impresión memorizada forma con ella un eco de periodicidad coincidente. El tiempo se espacializa como escena abstracta porque o bien se funde con la acción, o bien se distancia de ella cuando la acción se desvía de la regularidad posible. La experiencia psicomotriz se atiene a un

patrón de comportamiento aprendido para sostener el tempo musical en relación de aquiescencia con los otros. De suerte que la impresión del tiempo primario es comparable a la comunidad del número a la que aludía el pitagórico Arquitas, que favorece el cálculo de valores y regula el intercambio de bienes, pero su justa medida es responsabilidad de cada miembro de la tribu y no responde al dictado de una secta de depositarios del saber. El saber debe plegarse a la naturaleza relacional del tiempo primario, no a la inversa. La conveniencia del cálculo como fuente de conocimiento debe hacerse patente por sí misma, con independencia de la voluntad de dominio que insta a extender el campo de sus aplicaciones. Sin mediar un propósito calculado, el acuerdo que el tiempo primario permite se prolonga en el tiempo histórico por tradición gestual, lingüística y poético-musical que actualiza la huella de los ancestros y condiciona el aprendizaje de las futuras generaciones. La seña para la sincronía representa la posibilidad de aunar dimensiones temporales, desde las más reducidas hasta las más vastas, porque da lugar a la posibilidad de sintonía con otros miembros de la especie y a la superposición de frecuencias cualesquiera a lo largo del tiempo, como estados virtuales de una partícula imbricada en el universo cuyos límites desconocemos. El discurso filosófico encierra una especie de música que no se reduce a un modelo sublimado a partir de la armonía aparente. Las prácticas musicales más sencillas revelan algo acerca de la naturaleza misma del lógos que el filósofo se resiste a reconocer, por mucho que se complazca en adherirse al prestigio de la música escrita para las élites o en devolver al viejo arte de las Musas un papel redentor al que los dioses mismos parecen haber renunciado.

Recapitulemos las ideas más generales a las que nos ha conducido nuestra investigación. La experiencia sensible establece la diferencia primigenia entre imágenes y sonidos. Los órganos receptores de la vista y del oído elaboran la información en un nivel de complejidad superior al de los demás sentidos corporales. Por medio de ellos distinguimos no solo estímulos luminosos y acústicos, sino que percibimos objetos configurados: cuerpos de cualidades más o menos estables o vibraciones sonoras de frecuencia variable. Se trata pues de una diferencia estética o perceptiva (en el sentido original de aísthēsis). Decimos que es fundamental porque nos viene dada desde el origen de la experiencia y también porque comprende

la extensión de lo visible y de lo invisible. La ciencia contemporánea topa con el límite de la oposición drástica entre partícula y onda, o entre posición y velocidad de la partícula, de manera que el cálculo de una impide la determinación de la otra, trasladando a la escala subatómica las consecuencias de la diferencia estética fundamental entre imágenes y sonidos.

Sobre ella se alza la dualidad cultural de las artes sonoras –palabra y música–, que reproduce la diferencia fundamental sin salir del campo de la sonoridad. La palabra es un signo acústico que designa objetos visibles y los representa en su ausencia. El sonido musical no representa algo distinto del fenómeno acústico en general, pero lo organiza según las leyes de configuración de la armonía y del ritmo. Palabra y música comparten en el círculo de las artes sonoras las esferas de la representación y de la acción. La representación abre en la conciencia un campo de visibilidad distinto al del espacio exterior. En la conciencia el signo sonoro se relaciona con fantasmas –o impresiones memorizadas– y no con cuerpos. Los fantasmas de la videncia habitan la linde entre el sonido verbal y el sonido musical.

Si en el nivel de la experiencia sensible la diferencia estética separa los contornos visibles de la invisibilidad sonora, ampliando las posibilidades perceptivas del organismo, en el nivel del pensamiento se establecen las relaciones de reciprocidad entre palabra y música, que extienden a su vez indefinidamente las posibilidades de la representación simbólica. La reciprocidad entre la representación verbal y la sonoridad musical facilita el intercambio de dos tipos de valores –significantes lingüísticos y notas organizadas según las leyes de la armonía y del ritmo– que alternan entre los extremos de la equivalencia material (porque ambos valores son sonoros) y de la desproporción simbólica (porque solo uno de ellos despliega un alcance simbólico o representacional ilimitado). Sin embargo, la reciprocidad entre ambos permite que la música adquiera una significación simbólica sublime. De hecho, la desproporción simbólica comienza porque el ser humano confiere al fenómeno musical el carácter de lo divino. El verbo reclama no obstante la preeminencia y, cuando se fija por escrito, tiende a sustituir al arte de las Musas en las funciones de la sacralidad.

El discurso filosófico aspira a representar la totalidad, a reducir la

diferencia estética originaria y la reciprocidad entre las artes sonoras. Se hace cargo de las viejas metáforas provenientes de la tradición oral y normaliza las sucesivas sustituciones del todo por la parte hasta establecer un principio de clasificación lógica. La representación de la totalidad –y de la relación jerarquizada entre sus partes– exige la separación entre palabra y música. Traslada la diferencia fundamental al dominio de los iconos, de las imágenes representables por medio de signos, pero convierte el aspecto visible de las cosas en seña degradada de una Forma inteligible. Contrarresta así las funciones de la sonoridad generando un fantasma de visibilidad proporcionada o geométrica que resulta inaprensible. Sin embargo, no consigue cerrar el círculo de sus aspiraciones sino sublimando la parte más racional del arte musical: la armonía, que responde al orden de los números naturales. La abstracción del número resuelve la convergencia de lo visible y de lo audible en el plano ideal, pero reproduce la discordia en cuanto se aplica al reparto de bienes.

La música del lógos presenta así dos caras que no permiten cerrar el círculo de la totalidad y nos devuelven al punto de partida de la diferencia originaria: una armonía paradójicamente insonora, imagen trascendental solamente accesible por medio de metáforas o sustituciones simbólicas, y una extensión del metro en que se organiza el verbo poético –en base a la referencia de un tiempo primario aleatorio–, que desde las prácticas musicales trasciende al conjunto de la sociedad y de la especie a lo largo del tiempo. La primera enfrenta la unidad del ser a un trasfondo vacío; la segunda convierte el vacío imaginario en escansión colectiva. Ambas caras de lo humano son irreductibles, igual que la distinción entre imágenes y sonidos o entre palabra y música. La pretensión de que la existencia se contemple en el espejo de la armonía sublimada, sin tener en consideración la abstracción primaria del pulso rítmico, está por tanto fuera de lugar. Las derivas simbólicas más abstractas del lógos no pueden hacer otra cosa sino reproducir esa dualidad propia de las actividades humanas, siempre a medio camino entre la luz y la sombra. Pero no podemos contentarnos con asumir este lugar común sin oponer alguna resistencia a la luz cegadora o sin tratar de extraer algún conocimiento de lo oscuro.

Grecia heredó de la India la idea de un cosmos concebido como ser

animado y dio por buena la identidad del Alma del Mundo con un alma individual capaz de proporcionar aliento a diversos cuerpos a lo largo de sucesivas reencarnaciones. Según esta vieja creencia, el alma individual está sujeta al orden cósmico del que proviene. Pese a la veneración con que los filósofos atenienses consideraron la herencia oriental del orfismo, la idea del alma sufrió entre los griegos un proceso que acentuó primero su individualidad o su excelencia –es decir, la sujeción a un cuerpo del que son mitificados el ánimo, la fuerza y la figura armoniosa–, para exaltar luego la naturaleza inmortal de su forma desencarnada. La paideía helena culmina, en tiempos de Sócrates y de Platón, con la concepción del alma objetivada como sujeto trascendental. La vieja polaridad entre el cosmos animista y la psykhḗ sometida a sus revoluciones se invierte así por obra del lógos convertido en principio de inteligibilidad: el Alma del Mundo queda envuelta en una esfera que sublima en forma geométrica el concepto de armonía, mientras la voz del demonio socrático se inscribe como ley en el alma, que resulta equiparada a un monumento funerario, o a las «tablillas de la memoria que hay en la mente», según la expresión de Esquilo.

El sujeto trascendental es un producto de la representación simbólica guiada por el concepto aristocrático de la aretḗ hacia un ideal de totalidad favorecido por la evolución de diversos valores de cambio: agálmata, nómoi, nomísmata, métra, lógoi, grámmata, pero este no es el único camino posible para la abstracción. El ser humano ha desarrollado potencias intelectuales que se resisten a ser jerarquizadas bajo el dominio lógico o sometidas a la guerra comercial generalizada en Occidente. Desde esta perspectiva cabe considerar la corriente de pensamiento que en Extremo Oriente enlaza el influjo de la India con el confucianismo, el taoísmo y el budismo zen. Parece como si las cumbres del Himalaya establecieran una línea divisoria cuyas vertientes representan dos destinos posibles para la ciencia: de un lado, hacia el suroeste, la unidad del ser se opone al vacío, la noción del cero emerge como valor de cálculo resultante de la sustracción de un número respecto de sí mismo o del contraste drástico entre la presencia y su negación; de otro, hacia el nordeste, vacío y plenitud se superponen sin entrar en contradicción y las nociones de presencia y ausencia, de finitud e infinitud, de identidad y diferencia o de esencia y existencia alternan en relación de reciprocidad. El paso del

confucianismo al taoísmo representa el momento en que las prácticas poético-musicales ponen en manos del sabio su potencial de abstracción, los tratados chinos de la época preservan una enseñanza que la evolución del lógos griego tendió a dejar de lado. Aunque ambas tradiciones son en ciertos aspectos comparables –principalmente en lo que concierne a las razones cósmicas de la armonía y al desdén por el ritmo considerado como práctica vulgar–, la tradición helena, en vez de proteger el conocimiento asociado a la experiencia poético-musical, que considera en primer término la conexión invisible entre las cosas, dio prioridad a un modelo de inteligibilidad que sublima la totalidad concebida como ente separado, en correspondencia con la idea del sujeto trascendental. Con ello proporcionó la escena en que había de desarrollarse el drama de la conciencia cristiana.

En paralelo con esta concepción dominante durante milenios, la abstracción latente en la experiencia rítmica inmemorial comporta la posibilidad de entender «el alma del personaje» de otro modo, como producto de la cooperación entre el gesto rítmico, la melodía armonizada y la palabra, entre el cantor inspirado por la Musa y sus oyentes en la escena pública o en el banquete. No resulta fácil hacer compatible el concepto del sujeto heroico de la aristocracia guerrera arcaica con el ánimo del individuo inmerso en la sociedad de masas contemporánea, ni describir cómo se actualiza el mito a través de las tecnologías propias de la era electrónica. De la unión de la conciencia cristiana con el genio romántico nació un héroe tardío: el sujeto revolucionario, supuesto agente de la redención de las masas. Si sus nobles fines se justifican con ayuda de un relato político simplificado, o mediatizado por la nueva religión de las telecomunicaciones, ya sea por medio de la razón inapelable que deriva de un acto de violencia inaugural asimilable a un axioma, ya por participar en el cálculo de las audiencias masivas que proporcionan una hegemonía precaria y mudable, la antigua verdad implícita en las relaciones entre lenguaje y música volverá a quedar fatalmente encubierta.

La filosofía se ve llamada a pensar una vez más su origen desde los tiempos de los naturalistas jonios. Quizá la tarea revolucionaria consista en devolver al sujeto de la ciudadanía su participación en las fuerzas de la naturaleza que escapan a su dominio, la conciencia

de la «armonía profunda» que comprende los conflictos –«lo que converge y lo que diverge, la consonancia y la disonancia»–, a la que se refería Heráclito.[890] Su concepción del lógos como fuego del universo que genera métra según se apaga o se enciende no responde a la música más fácil, que busca contentar o seducir. La filosofía no puede pretender asimilar la enseñanza de la música limitándose a sublimar las razones de la armonía aparente, sin atender a la complejidad que se esconde en los aspectos rítmicos e instrumentales que acostumbra a desdeñar. La música, por su parte, no debería verse tentada a dar la espalda a su primitiva condición humilde. Carece de razón suficiente para aspirar a convertirse en modelo universal, porque es producto de la entropía localmente ralentizada, dentro de la esfera de irradiación de una estrella en uno de cuyos planetas germina la vida, que requiere un medio húmedo y la protección de la sombra. El agua de lluvia y las corrientes a flor del suelo alimentan la cosecha, el canto se alza en el aire para alabar el retorno de la luz que los organismos transforman en alimento. Por medio de la música, la tribu expresa su reconocimiento del acuerdo secreto entre los elementos en perpetua metamorfosis. Pero no hemos de suponer que la filosofía vaya a contentarse con celebrar a los antiguos dioses. En la medida en que lo comunitario se ha vuelto desposesión, habitáculo de un sujeto enajenado, la percepción siquiera esporádica del fuego del lógos –la iluminación acerca de la conexión entre todas las cosas– exige mantenerse en guerra con el mundo. Si ya no es mero estímulo que enaltece el ánimo frente al peligro, como entre las filas de hoplitas en la Hélade, la música tal vez se haya convertido en arma para recuperar el territorio de la videncia y librar contra las imágenes manipuladas la batalla por el espíritu.[891]

BIBLIOGRAFÍA

AUTORES ANTIGUOS

Al-Fârâbî, Grand traité de la musique, edición de Rodolphe d’Erlanger, La musique arabe, vol. I, Paul Geuthner, París, 1930.

Anacreonte, Anacreon, edición de Bruno Gentili, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1958.

Anónimo, Fragmentos de épica griega arcaica, edición de Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1979.

Arístides Quintiliano, Aristides Quintilianus de musica libri tres, R. P. Winnington-Ingram, Leipzig, 1963.

—, Sobre la música, edición de Luis Colomer y Begoña Gil, Gredos, Madrid, 1996.

Aristófanes, Comédies, tomos I-V, Les Belles Lettres, París, 19952002.

Aristóteles, Acerca del alma, edición de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1994.

—, Artes poéticas de Aristóteles y Horacio, edición de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1991.

—, Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo, traducción de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Buenos Aires, 1973.

—, Ética nicomáquea. Etica eudemia, edición de Tomás Calvo Martínez, T. Martínez Manzano y Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 2007.

—, Generation of Animals, edición de A. L. Peck,

HeinemannHarvard University Press, Londres-Cambridge, Massachusetts, 1943.

—, Metafísica, edición de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1998.

—, Physique, edición de Henri Carteron, tomos I-II, Les Belles Lettres, París, 2002.

—, Poétique, edición de J. Hardy, Les Belles Lettres, París, 2002.

—, Política, edición de Julián Marías y María Araújo, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2005.

—, Politique, edición de J. Aubonnet, tomo III, 2.ª parte, Les Belles Lettres, París, 1989.

—, Problemas, edición de Ester Sánchez Millán, Gredos, Madrid, 2004.

—, Rhétorique, edición de Médéric Dufour y André Wartelle, tomos I-III, Les Belles Lettres, París, 2002-2003.

Aristóxeno, Elementa harmonica, edición crítica, introducción, traducción y comentario de Francisco Javier Pérez Cartagena, Universidad de Murcia, 2001.

—, Harmónica. Rítmica, traducción de Francisco Javier Pérez Cartagena, Gredos, Madrid, 2009.

—, Elementa rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory, introducción, traducción y comentario de Lionel Pearson, Clarendon Press, Oxford, 1990.

Ateneo, Banquete de los eruditos, edición de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, libros I-X, 4 vols., Gredos, Madrid, 1998-2006.

Baquílides, Bacchylidis Carmina cum Fragmentis, edición de Bruno Snell, Teubner, Leipzig, 1970.

—, Odas y fragmentos, edición de Fernando García Romero, Gredos,

Madrid, 1988.

Boecio, Sobre el fundamento de la música, edición de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid, Gredos, Madrid, 2009.

Diógenes Laercio, Vies et doctrines des philosophes de l’Antiquité, traducción de Charles Zevort, Charpentier, París, 1847.

Dionisio de Halicarnaso, De compositione verborum / On Literary Composition, edición y traducción inglesa de W. Rhys Roberts, Macmillan, Londres, 1910.

—, Dionisio de Halicarnaso: Tres ensayos de crítica literaria, traducción de Vicente Bécares Botas, Alianza, Madrid, 1992.

Esquilo, Tragedias, traducción de Bernardo Perea Morales, Gredos, Madrid, 1986.

Eurípides, Tragedias, edición de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, vols. I-II, Gredos, Madrid, 1986.

Hefestión, Métrica griega, edición de Josefa Urrea Méndez, Gredos, Madrid, 2009.

Heródoto, L’Enquête, edición de A. Barguet, Gallimard, París, 1964.

—, Los nueve libros de la historia, traducción de María Rosa Lida, Lumen, Barcelona, 1981.

Hesíodo, Hesiodi carmina, Aloisius Rzach, B. G. Teubner, 1908.

—, Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica, edición de H. G. Evelyn-White, Heinemann-Macmillan, Londres-Nueva York, 1914.

Homero, Himnos homéricos. La Batracomiomaquia, Gredos, edición de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, 1988.

—, Ilíada. Himnos, traducción de Luis Segalá Estalella, Plaza & Janés, Barcelona, 1961.

—, Ilíada, traducción de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid,

1991.

—, Iliade, edición bilingüe de Paul Mazon, Les Belles Lettres, París, 2002, vol. I, cantos I-VIII; vol. II, cantos IX-XVI; vol. III, cantos XVII-XXIV.

—, Odisea, traducción de José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 1982.

—, Odyssée, edición bilingüe de Victor Bérard, Les Belles Lettres, París, 2002, vol. I, cantos I-VII; vol. II, cantos VIII-XV; vol. III, cantos XVI-XXIV.

Jenofonte, Apología. Banquete. Recuerdos de Sócrates, edición de José Antonio Caballero López, Alianza, Madrid, 2009.

Pausanias, Descripción de Grecia, vol. I, William Heinemann, Londres-G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1918.

Píndaro, Pindari Carmina cum Fragmentis, edición de C. M. Bowra, Oxford, 1947.

—, Obra completa, edición de Emilio Suárez de la Torre, Cátedra, Madrid, 1988.

Platon, Œuvres complètes, tomos I-XIII, y Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon, Les Belles Lettres, París, 1925-2003.

—, Œuvres complètes, traducción de Léon Robin, Gallimard, París, 1950.

—, Obras completas, edición de José Antonio Miguez, Aguilar, Madrid, 1990.

Plutarco, Les vies des hommes illustres, traducción de Jacques Amyot, edición de Gérard Walter, Gallimard, París, 1951.

—, Vidas paralelas, traducción de Antonio Ranz Romanillos, edición de José Alsina, Planeta, Barcelona, 1991.

Porfirio, Vida de Pitágoras, edición de Miguel Periago Lorente,

Gredos, Madrid, 1987.

Pseudo-Plutarco, De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, edición de François Lasserre, Urs Graf-Verlag, OltenLausana, Instituto Suizo de Roma, 1954.

—, Sobre la música, edición de José García López y Alicia Morales Ortiz, en Obras morales y de costumbres, vol. XIII, Gredos, Madrid, 2004.

Ptolomeo, Harmónica, traducción de Pedro Redondo Reyes, Gredos, Madrid, 2009.

San Agustín, Confesiones, Iberia, Barcelona, 1951.

Sófocles, Tragedias, edición de Ignacio Errandonea, vols. I-III, CSIC, Madrid, 1984.

Suda, Suda On Line: Byzantine Lexicography, David Whitehead, ed., www.stoa/org/sol/.

Tucídides, La Guerre du Péloponnèse, edición de Denis Roussel, Gallimard, París, 1964.

—, Historia de la guerra del Peloponeso, traducción de Francisco Romero Cruz, Cátedra, Madrid, 1988.

Virgilio, Aeneid, edición de T. L. Page, Macmillan-St. Martin's Press, Londres-Nueva York, 1967.

—, Eneida, versión de Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 2005.

VV. AA., Die Fragmente der Vorsokratiker, edición de Diels, H. y Kranz, W., vols. I-III, Weidmann, Zúrich, 2004-2005.

—, Les présocratiques, edición de Jean-Paul Dumont en colaboración con Daniel Delattre y Jean-Louis Poirier, Gallimard, París, 1988.

—, Los filósofos presocráticos, edición de G. S. Kirk y J. E. Raven,

Gredos, Madrid, 1974.

VV. AA., La sabiduría griega, vols. I-III, edición de Giorgio Colli, Trotta, Madrid, 2008-2011.

VV. AA., Lírica griega arcaica, edición de Francisco Rodríguez Adrados, Gredos, Madrid, 1980.

VV. AA., Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos, vols. I-II, edición de Francisco Rodríguez Adrados, CSIC, Madrid, 1990.

VV. AA., Poetae Melici Graeci, edición de D. L. Page, Oxford University Press, 2005.

VV. AA., Poetarum Lesbiorum Fragmenta, edición de Edgar Lobel y Denys Page, Oxford University Press, 1997.

VV. AA., Sofistas. Testimonios y fragmentos, edición de Antonio Melero Bellido, Gredos, Madrid, 1996.

AUTORES MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS

Agamben, Giorgio, El lenguaje y la muerte, Pre-Textos, Valencia, 2003.

Aguirre, Javier, Platón y la poesía. Ion, Plaza y Valdés, MadridMéxico, 2013.

Andrés, Ramón, Diccionario de música, mitología, magia y religión, Acantilado, Barcelona, 2012.

Arenas-Dolz, Francisco, Fuentes textuales de la lección «Einleitung in die Tragödie des Sophocles» de Friedrich Nietzsche, XIII Congreso Español de Estudios Clásicos, Logroño, 2011.

Assoun, Paul Laurent, Lacan, PUF, París, 2003.

Aubriot, Danièle, «De la lyre à l’arc. Fonctions religieuses de la

musique chez Homère», en Musique & Antiquité, Les Belles Lettres, París, 2006.

Auserón, Santiago, El ritmo perdido, Anagrama, Barcelona, 3.ª edición, 2021.

Austin, J. L., Cómo hacer cosas con palabras, Paidós, Barcelona, 1998.

Austin, Michel, y Pierre Vidal-Naquet, Économies et societés en Grèce ancienne, Armand Colin, París, 2007.

Barker, Andrew, Greek Musical Writings: I, The Musicien and his Art y II, Harmonic and Acoustic Theory, Cambridge University Press, 1989.

—, The Science of Harmonics in Classical Greece, Cambridge University Press, 2007.

Bélis, Annie, Les musiciens dans l'Antiquité, Hachette, París, 1999.

—, Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'Armonique, Klincksieck, París, 1986.

Benveniste, Émile, Problèmes de lingüistique générale, Gallimard, París, 1966.

Bérard, Victor, De l'origine des cultes arcadiens. Essai de méthode en mythologie grecque, Thorin, París, 1894.

Bergson, Henri, Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, PUF, París, 1985. Traducción española: Materia y memoria. Ensayo sobre la relacion del cuerpo con el espíritu, Cactus, Buenos Aires, 2006.

—, Essai sur les données immédiates de la conscience, PUF, París, 1988. Traducción española: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, Sígueme, Salamanca, 1999.

—, Les deux sources de la morale et de la religion, PUF, París, 1992. Traducción española: Las dos fuentes de la moral y la religión, Tecnos, Madrid, 1996.

Bernal, Martin, Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica, Crítica, Barcelona, 1993.

Bouvier, David, Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire, Jérôme Millon, Grenoble, 2002.

Bowra, C. M., Heroic Poetry, Macmillan, Londres, 1952.

—, Primitive Song, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1962. Traducción española: Poesía y canto primitivo, Antoni Bosch, Barcelona, 1984.

—, La Atenas de Pericles, Alianza, Madrid, 1998.

—, Homero, Gredos, Madrid, 2013.

Brunot, Ferdinand, La pensée et la langue, Masson, París, 1922.

Burkert, Walter, Lore and Science in Ancient Pythagoreanism, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972.

Burnet, John, Plato's «Phaedo», Oxford, 1911.

Calame, Claude, Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, vols. I-II, Edizioni dell'Ateneo & Bizarri, Universidad de Urbino, 1977.

—, «Quelques formes chorales chez Aristophane: adresses aux dieux, mimésis dramatique et "performance" musicale», en Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

—, «Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique: espace dramatique, espace cultuel, espace civique», en Musique & Antiquité, Les Belles Lettres, París, 2006.

Campanile, Enrico, «Sull'origine dei metri greci», en Metrica classica e linguistica, actas del coloquio celebrado en Urbino del 3 al 6 de octubre de 1988, QuattroVenti, Urbino, 1990.

Canetti, Elías, Masa y poder, Muchnik, Barcelona, 1977.

Castaldo, Daniela, «La musique dans le panthéon de la Grèce ancienne», en Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Chailley, Jacques, La musique grecque antique, Les Belles Lettres, París, 1979.

Chantraine, Pierre, Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, Klincksieck, París, 1999.

Cole, Thomas, Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric, Harvard University Press, 1988.

Colli, Giorgio, El nacimiento de la filosofía, Tusquets, Barcelona, 1994.

Cornford, F. M., Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego, Visor, Madrid, 1987.

—, La teoría platónica del conocimiento, Paidós, Barcelona, 1991.

Dain, A., Traité de métrique grecque, Klincksieck, París, 1965.

Danek, Georg, «Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum», en Stefan Hagel y Christine Harrauer, eds., Ancient Greek Music in Performance, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005.

Danek, Georg, y Stefan Hagel, Homeric Singing. An Approach to the Original Performance, www.oeaw.ac.at/kal/sh.

Delavaud-Roux, Marie-Hélène, Les danses dionysiaques en Grèce antique, Université de Provence, 1995.

Deleuze, Gilles, Différence et répétition, PUF, París, 1968.

—, Cinéma 2. L'image-temps, Minuit, París, 1985.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, Capitalisme et squizophrénie, II. Mille Plateaux, Minuit, París, 1980.

—, Qu'est-ce que la philosophie?, Minuit, París, 1991.

Derrida, Jacques, De la grammatologie, Minuit, París, 1967. Traducción española: De la gramatología, Siglo XXI, México, 1998.

—, «Mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique», en Marges de la philosophie, Minuit, París, 1972. Traducción española: Márgenes de la filosofía, Cátedra. Madrid, 2006.

—, La voix et le phénomène, PUF, París, 1998.

Detienne, Marcel, «En Grèce archaïque: Géométrie, Politique, Société», Annales, año 20, mayo-junio de 1955, n.º 3, pp. 421-425.

—, Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque, Maspero, París, 1967.

—, La invención de la mitología, Península, Barcelona, 1985.

Devine, A. M., y Laurence Stevens, The Prosody of Greek Speech, Oxford University Press, 1994.

Durando, Furio, Ancient Greece. The Dawn of the Western World, Barnes & Noble, Nueva York, 2000.

Edelman, Gerald M., Biologie de la conscience, Odile Jacob, París, 2000.

Eliade, Mircea, Historia de las creencias y las ideas religiosas, vol. I, Paidós, Barcelona, 1999.

Ernout, Alfred, y Antoine Meillet, Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots, Klincksieck, París, 2011.

Esnoul, Anne Marie, «L'Hindouisme», Histoire des religions, vol. I, Gallimard, París, 1970.

Fernández Delgado, J. A., «La poesía sapiencial de Grecia arcaica y los orígenes del hexámetro», Emérita, vol. 50, n.º 1, 1982.

Ferrater Mora, José, Diccionario de Filosofía, Ariel, tomos I-IV,

Barcelona, 1994.

Figari, Joël, «Actualité de la théorie pythagoricienne de la musique», Revista de E. F. e H. da Antigüidade, n.º 22/23, julio de 2006/junio de 2007.

Finley, M. I., Économie et société en Grèce ancienne, La Découverte, París, 1984.

—, El mundo de Odiseo, FCE, México, 1999.

Fleming, Thomas J., «The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period», en La colometria antica dei testi poetici greci, al cuidado de Bruno Gentili y Franca Perusino, Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1999.

Fowler, Robert, «A New Theory of Greek Metre», Échos du Monde Classique/Classical Views, XXV, n.º 10, 1991.

Fränkel, Hermann, Poesía y filosofía de la Grecia arcaica, Visor, Madrid, 1993.

Franklin, John Curtis, «Hearing Greek Microtones», en Stefan Hagel y Christine Harrauer, eds., Ancient Greek Music in Performance, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005.

Frazer, James G., La rama dorada, FCE, México, 1984.

Frenk, Margit, Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes, FCE, México, 2005.

García, John F., «Milman Parry and A. L. Kroeber: Americanist Anthropology and the Oral Homer», en Oral Tradition, 16/1, 2001, pp. 58-84.

García López, José, Francisco Javier Pérez Cartagena y Pedro Redondo Reyes, La música en la Antigua Grecia, Universidad de Murcia, 2012.

Gentili, Bruno, Metrica greca arcaica, G. d’Anna, Mesina-Florencia, 1950.

—, La metrica dei greci, G. d'Anna, Mesina-Florencia, 1958.

—, «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della "performace"», en La musica in Grecia, Laterza, Roma, 1988.

—, «Parola, metro e ritmo nel De compositione verborum di Dionigi di Alicarnaso», en Metrica clasica e linguistica, QuattroVenti, Urbino, 1990.

—, Poesía y público en la Grecia antigua, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona, 1996.

—, Introducción a La colometria antica dei testi poetici greci, Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1999.

Gentili, Bruno, y Pietro Giannini, «Prehistoria e formazione dell'esametro», Quaderni Urbinati di Cultura Clasica, n.º 26, Universidad de Urbino, 1977.

Gentili, Bruno, y Roberto Pretagostini, ed., introducción a La musica in Grecia, Laterza, Roma, 1988.

Gentili, Bruno, y Lomiento, Liana, Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica, Mondadori, Milán, 2003.

Georgoudi, Stella, «La procession chantante des Molpes de Milet», en Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Gernet, Louis, Anthropologie de la Grèce antique, Flammarion, París, 2002.

Glotz, Gustave, Histoire grecque, Presses Universitaires de France, vols. I-IV, París, 1986.

Godel, Robert, Les sources manuscrites du «Cours de lingüistique générale» de F. de Saussure, Droz, Ginebra, 1957.

Grant, Michael, y John Hazel, Dictionnaire de la mythologie, Seghers, París, 1975.

Graves, Robert, Los mitos griegos, RBA, Barcelona, 2005.

Guattari, Félix, L'inconscient machinique, Recherches, París, 1979.

Guthrie, W. C. K., Historia de la filosofía griega, vols. I-VI, Gredos, Madrid, 1984-1993.

Guzmán Guerra, Antonio, Manual de métrica griega, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997.

Hagel, Stefan, Ancient Greek Music. A New Technical History, Cambridge University Press, 2009.

Havelock, E. A., Prefacio a Platón, Visor, Madrid, 1994.

—, La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente, Paidós, Barcelona, 1996.

Havet, Louis, Cours élémentaire de métrique grecque et latine, Delagrave, París, 1886.

Heath, Thomas, Aristarchus of Samos. The Ancient Copernicus, Oxford University Press, 1913.

Heidegger, Martin, Le principe de raison, Gallimard, París, 1962.

—, Introducción a la metafísica, Nova, Buenos Aires, 1972.

—, Carta sobre el humanismo, Alianza, Madrid, 2000.

—, «La esencia del habla», en De camino al habla, Serbal, Barcelona, 2002.

—, Ser y tiempo, Trotta, Madrid, 2003.

—, Qué significa pensar, Trotta, Madrid, 2005.

Heidegger, Martin, y Eugen Fink, Heráclito, Ariel, Barcelona, 1986.

Hermann, Gottfried, Handbuch der Metrik, Leipzig, 1799.

Irigoin, Jean, Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers, Klincksieck, París, 1953.

—, Le poète grec au travail, Mémoires de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, París, 2009.

Jaeger, Werner, Paideia: Los ideales de la cultura griega, FCE, México-Madrid, 1985.

Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage, Minuit, París, 1963.

—, Essais de linguistique générale, 2. Rapports internes et externes du langage, Minuit, París, 1973.

Jones, A. M., Studies in African Music, Oxford University Press, Londres, 1959.

Jousse, Marcel, Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs, Beauchesne, París, 1925.

Kant, Immanuel, Crítica de la razón pura, edición de Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid, 2002.

Kirk, G. S., Heraclitus. The Cosmic Fragments, Cambridge University Press, 1962.

—, Los poemas de Homero, Paidós, Buenos Aires, 1985.

—, El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas, Paidós, Barcelona, 1990.

—, La naturaleza de los mitos griegos, Paidós, Barcelona, 2002.

Kruszewski, Mikolaj, Writings in General Linguistics, John Benjamins, Ámsterdam-Filadelfia, 1995.

Lacan, Jacques, Écrits, Seuil, París, 1966.

—, «Le symbolique, l’imaginaire et le réel», en Des noms du père, Seuil, París, 2005.

Laloy, Louis, Aristoxène de Tarente, disciple d’Aristote, et la musique de l’Antiquité, Minkoff, Ginebra, 1973.

Lambin, Gérard, La chanson grecque dans l'antiquité, C.N.R.S. Éditions, París, 1992.

Lang, Andrew, La Mythologie, A. Dupret, París, 1886.

Lasserre, François, Plutarque, De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, Urs Graf-Verlag, Olten & Lausanne, Instituto Suizo de Roma, 1954.

Leduc, Claudine, «Cinquante vaches pour une lyre! Musique, échange et théologie dans l'Hymne à Hermes I», en Chanter les dieux, Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Legrand, Michel, y Jacques Schotte, «Introduction à la lecture de Johannes Lohmann», Revue Philosophique de Louvain, 4ème série, t. 72, n.º 16, 1974.

Leibniz, G. W., Opera Philosophica omnia, edición de J. E. Erdmann, Berlín, 1959.

Lévêque, Pierre, y Pierre Vidal-Naquet, Clisthène l'Athénien, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, París, 1964.

Lévi-Strauss, Claude, Mythologiques, II. Du miel aux cendres, Plon, París, 1966.

—, Regarder, écouter, lire, Plon, París, 1993.

Lloyd, G. E. R., Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought, Cambridge University Press, 1966.

Lohmann, Johannes, «Le rapport de l'homme occidental au langage. (Conscience et forme inconsciente du discours)», Revue Philosophique de Louvain, 4ème série, t. 72, n.º 16, 1974.

—, Mousiké et logos, T. E. R., Mauvezin, 1989.

Lord, A. B., The Singer of Tales, Harvard University Press, 1981.

Maas, Paul, Griechische Metrik, traducción inglesa de H. Lloyd Jones, Greek Metre, Oxford University Press, 1962.

Magnien, Victor, y Maurice Lacroix, Dictionnaire grec-français, Belin, París, 2002.

Mallarmé, Stéphane, «La Musique et les Lettres», Œuvres complètes, Gallimard, París, 1945.

Marquard, Paul, Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus, Berlín, 1868.

Marrou, H.-I., Histoire de l'éducation dans l'Antiquité, Seuil, París, 1964. Traducción española: Historia de la educación en la Antigüedad, Akal, Madrid, 1985.

Martínez Marzoa, Felipe, El decir griego, Antonio Machado, Madrid, 2006.

Masqueray, Paul, Traité de métrique grecque, Klincksieck, París, 1899.

Mauro, Tullio de, «Notes biographiques et critiques sur Ferdinand de Saussure», en apéndice a Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, París, 1996.

Mauss, Marcel, «Essai sur le don», en Sociologie et anthropologie, PUF, París, 2004, pp. 269-272. Traducción española: Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas, Katz, Buenos Aires, 2009.

—, «Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi"», en Sociologie et anthropologie, PUF, París, 2004, pp. 333-362.

Meillet, Antoine, Les origines indo-européennes des mètres grecs, PUF, París, 1923.

Meister, M. K., Die homerische Kuntsprache, Leipzig, 1921.

Merleau-Ponty, Maurice, Le visible et l'invisible, Gallimard, París, 1964. Traducción española: Lo visible y lo invisible, Nueva Visión,

Buenos Aires, 2010.

Monbrun, Philippe, «Apollon: de l’arc à la lyre», en Chanter les dieux. Musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Moutsopoulos, Evanghélos, La musique dans l’œuvre de Platon, PUF, París, 1989.

Müller, Max, Nouvelles leçons sur la science du langage, A. Durand y Pedone Lauriel, París, 1868.

Nagy, Gregory, Comparative Studies in Greek and Indic Meter, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.

—, La poésie en acte. Homère et autres chants, Belin, París, 2000.

Nietzsche, Friedrich, El nacimiento de la tragedia, edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973.

—, «Vérité et mensonge au sens extra-moral», en Œuvres philosophiques complètes, edición de G. Colli y M. Montinari, t. I, 2, Gallimard, París, 1975. Traducción española: Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Tecnos, Madrid, 1990.

—, «La philosophie à l’époque tragique des Grecs», en Œuvres philosophiques complètes, t. I, 2, Gallimard, París, 1975. Traducción española: La filosofía en la época trágica de los griegos, Valdemar, Madrid, 1999.

—, Fragments posthumes (été 1872-hiver 1873-1874), Œuvres philosophiques complètes, t. II, 1, Gallimard, París, 1975.

—, El libro del filósofo, Taurus, Madrid, 2000.

—, «Cours sur la rhétorique», en Rhétorique et langage, edición de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2008. Traducción española: Escritos sobre retórica, Trotta, Madrid, 2000.

Ong, Walter J., Orality and Literacy, Routledge, Nueva York, 1982.

Pardo, José Luis, La regla del juego, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.

—, Esto no es música, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

—, Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

Parry, Milman, The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry, edición de Adam Parry, Oxford University Press, 1987.

Pearson, Lionel, Aristoxenus. Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory, Clarendon Press, Oxford, 1990.

Quevedo, Francisco de, Poesía original completa, edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.

Reinach, Théodore, La musique grecque, Payot, París, 1926.

Reverdy, Pierre, «L'Image», Nord-Sud, n.º 13, París, 1918.

Ricœur, Paul, La métaphore vive, Seuil, París, 1975. Traducción española: La metáfora viva, Trotta, Madrid, 2001.

Rohde, E., U. von Wilamowitz-Mœllendorf y R. Wagner, Nietzsche y la polémica sobre «El nacimiento de la tragedia», edición de Luis de Santiago Guervós, Málaga, 1994.

Ronchi, Rocco, La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía, Akal, Madrid, 1996.

Rossbach, A., y R. G. H. Westphal, Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten, B. G. Teubner, Leipzig, 1867.

Roubaud, Jacques, «Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser», Poétique, 7, 1971.

Rousseau, Jean Jacques, Essai sur l'origine des langues, ou il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale, Garnier Flammarion, París, 1993. Traducción española: Ensayo sobre el origen de las

lenguas, Godot, Buenos Aires, 1993.

Sachs, Curt, The History of Musical Instruments, Norton, Nueva York, 1940.

San Juan de la Cruz, «Cántico espiritual», Obras completas, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1988.

Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, edición de Tullio de Mauro, Payot, París, 1996.

—, Écrits de linguistique générale, edición de Simon Bouquet y Rudolf Engler, Gallimard, París, 2002.

—, Cahiers Ferdinand de Saussure. Revue suisse de linguistique générale, 58/2005, Droz, Ginebra, 2006.

Scheid, John, y Jesper Svenbro, Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain, Errance, París, 2003.

Schiller, Friedrich, On the Employment of The Chorus in Tragedy, The Schiller Institute, http://www.schillerinstitute.org.

Schlegel, August Wilhem, Course of Lectures on Dramatic Art and Litterature, AMS Press, Nueva York, 1965.

Schlegel, Friedrich, Sobre el estudio de la poesía griega, Akal, Madrid, 1996.

Schopenhauer, Arthur, El mundo como voluntad y representación, edición de Roberto Rodríguez Aramayo, FCE-Círculo de Lectores, Madrid, 2003.

Serres, Michel, «Gnomon: los comienzos de la geometría en Grecia», en Historia de las ciencias, Cátedra, Madrid, 1991.

Simondon, Gilbert, L’individuation psychique et collective, Aubier, París, 1989.

—, L’individu et sa genèse physico-biologique, Jerôme Millon, París, 1995.

Snell, Bruno, Die Entdeckung des Geistes, traducción inglesa: The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought, Harvard University Press, 1953.

Svenbro, Jesper, La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque, Universidad de Lund, 1976.

—, Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne, La Découverte, París, 1988.

Szabó, Árpád, L'aube des mathématiques grecques, Vrin, París, 2000.

Tomasini, María Cecilia, «El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces pitagóricas», Revista de Ciencia y Tecnología, n.º 6, Universidad de Palermo, 2006.

Valente, José Ángel, Obra poética, 1. Punto cero (1953-1976), Alianza, Madrid, 1999.

Varenne, Jean, «La religion védique», en Histoire des religions, vol. I, Gallimard, París, 1970.

Vermeule, Emily, Grecia en la Edad del Bronce, FCE, México, 1996.

Vernant, J. P., Mythe et pensée chez les grecs. Études de Psychologie historique, La Découverte, París, 1996.

—, Les origines de la pensée grecque, PUF, París, 2002.

Vidal-Naquet, Pierre, Le chasseur noir, La Découverte, París, 2005.

VV. AA. Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, actas del coloquio celebrado entre el 16 y el 18 de diciembre de 1999 en Rennes y en Lorient, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

VV. AA., Musique & Antiquité, actas del coloquio de Amiens, 2526 de octubre de 2004, Les Belles Lettres, París, 2006.

VV. AA. Nueva gramática de la lengua española, Espasa, Madrid, 2010.

Wade-Gery, H. T., The Poet of the Iliad, Cambridge University Press, 1952.

Watkins, Calvert, How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics, Oxford University Press, 1995.

Weil, Simone, La fuente griega, Trotta, Madrid, 2005.

West, M. L., Early Greek Philosophy and the Orient, Oxford University Press, 1971.

—, Greek Metre, Oxford University Press, 1982.

—, Introduction to Greek Metre, Oxford University Press, 1987.

—, Ancient Greek Music, Oxford University Press, 1992.

—, The Making of the Iliad, Oxford University Press, 2011.

Westphal, R. G. H., Rhythmik, Leipzig, 1885.

—, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, F. E. C. Leuckart, Breslau, 1865.

Whitman, Cedric H., Homer and the Heroic Tradition, Norton, Nueva York, 1965.

Wilamowitz Mœllendorf, Ulrich von, Grieschische Verskunst, Berlín, 1921.

Winnington-Ingram, Mode in Ancient Greek Music, Cambridge University Press, Londres, 1936.

ÍNDICE TEMÁTICO

PREFACIO

I. LAS ARTES SONORAS EN LA GRECIA ARCAICA

II. LOS RITMOS DE HOMERO

El espectro del pyknón, 451-455. Los lógoi pitagóricos: Filolao de Crotona y Arquitas de Tarento, 455457. Los cálculos matemáticos y la práctica musical, 457-459. Experimentación con la variación de tensión de las cuerdas, 459-460. Escala temperada y umbrales de percepción, 460461. Carácter cultural de la percepción musical: del ámbito organológico al ámbito público, 461-465. Popularidad de los instrumentos aerófonos frente a la excelencia de la lira, 465-467. Procedencia de los auloi e integración de su irracionalidad en el sistema musical, 467-470. Los aerófonos y la voz, 470-473. Precariedad técnica del instrumento musical e «ilusión trascendental», 473-474. El ēthos instrumental y el lógos musical: entre el continuo y la segmentación, 474-475. Preponderancia de uno u otro instrumento, reflexiones sobre organología, 475478. Aristóxeno la incluye en su definición del mélos y la iguala en importancia con la armonía, 479-480. La cosmología pitagórica y platónica sublima el paradigma armónico, 480-483. Los ejemplos musicales de los filósofos denigran la hechura del instrumento, 483-484. Ambigüedades de la producción (poíēsis) y el uso (khrēsis), 484-488. La sublimación de la armonía encubre paradójicamente un propósito conflictivo, 488-489.

PERCEPCIÓN DE LAS CONSONANCIAS: Los Elementa harmonica de Aristóxeno aplican la herencia filosófica al dominio musical, 490-492. Ideas parcas sobre música de Aristóteles, 492-495. El alma como una suerte de armonía, 495-496. El ēthos y la jerarquía de las sensaciones: el legado de Damón en el laberinto de las analogías, 496-498. Cooperación del oído con el intelecto: eīdos y dýnamis invierten sus papeles, 498503. La naturaleza de las consonancias exige una concepción dinámica del lógos, 503-504. Conceptos provenientes del campo de la visión, indistinción entre esencia y apariencia en el terreno de la sonoridad, 504-507. Trascendencia e inmanencia, 507. Comparación confusa de las consonancias con la «melodía conversacional», 508-510. Pertinencia de la sílaba como unidad mélica, 510-513. Replanteamiento de las relaciones alógicas entre lenguaje y música, 514-519. Percepción y memoria, 519-520. El ámbito de lo memorable, 520-523. Aristóxeno esboza una teoría del conocimiento original que comporta nociones confusas, 523-525. Exactitud y aproximación de las formas sonoras, 525-527.

V. RESTAURACIÓN DE LA LÓGICA DEL RITMO

CONCLUSIÓN

GLOSARIO

aēdṓn, ἀηδών: ruiseñor, cantor, embocadura de un aulós.

aeídō, ἀείδω: cantar, celebrar por medio del canto.

ágalma, ἄγαλμα: ornamento, objeto precioso, estatua, imagen, recuerdo.

agōgḗ, ἀγωγή: acción de conducir o dirigir, en sentido físico o moral.

agṓn, ἀγών: reunión para contemplar los juegos, concurso, competición, combate, enfrentamiento judicial.

agorá, ἀγορά: reunión, asamblea, plaza en la que se congregan los ciudadanos.

aísthēsis, αἴσθησις: percepción, sensación, sentimiento, comprensión.

akoḗ, ἀκοή: audición, atención aural, sonido percibido, órgano del oído.

alḗtheia, ἀλήθεια: verdad, realidad.

álogos, ἄλογος: privado de palabra, irracional, absurdo.

anámnēsis, ἀνάμνησις: acto de recordar, recuerdo.

ánax, ἄναξ: señor, amo, jefe, rey.

andreía, ἀνδρεία: fortaleza, valor, hombría.

aoidḗ, ἀοιδή: canto, arte de cantar.

aoidós, ἀοιδός: cantor, poeta épico.

apotomḗ, αποτομή: sección del intervalo de un tono, ligeramente

superior a un semitono.

aretḗ, αρετή: mérito, excelencia, fuerza, valor, virtud.

arkhḗ, ἀρχή: principio, origen, fundamento, poder, autoridad.

ársis, ἄρσις: elevación, alzado, arsis o tiempo débil del batir rítmico.

aulós, αυλός (plural

auloi, αυλοι): aerófono de dos cañas, de sonido comparable al de un clarinete u oboe.

autonomía, αὐτονομία: libertad para gobernarse según leyes propias.

bárbitos, βάρβιτος: lira de cuenco, de brazos largos y sonido grave, empleada por los poetas líricos.

basileús, βασιλεύς: rey, soberano, jefe, cabeza de familia.

básis, βάσις: posición, base, fundamento, pedestal. Base métrica, sinónimo de thésis en su acepción rítmica.

daímōn, δαίμων: dios, divinidad intermedia entre el dios y el hombre, genio benigno o maligno, suerte o destino individual.

daktýlios, δακτύλιος: anillo, ano.

dáktylos, δάκτυλος: dedo, pie métrico compuesto de una sílaba larga y dos breves.

dēmiourgós, δημιουργός: artesano u obrero que trabaja para el público, médico, escultor, adivino, aedo, magistrado principal, autor, creador.

dḗmos, δῆμος: país, región, territorio, ciudadanía libre, democracia.

diánoia, διάνοια: intelecto, facultad de pensar.

dia pasōn, δ*ιὰ π*ασ*ῶν*: intervalo de octava.

dia pénte, δ*ιὰ πέντε*: intervalo de quinta.

diaphōnía, διαφωνία: sonido disonante.

diasparagmós, διασπαραγμός: despedazamiento de animales practicado por las Ménades en el rito dionisiaco.

dia tessárōn, διὰ τεσσάρων***: intervalo de cuarta.***

didáskalos, διδάσκαλος: educador, preceptor.

díesis, δίεσις: facilidad de paso, transición, el intervalo armónico más pequeño, diferente según el género musical y los autores, generalmente un semitono.

diplásios, διπλάσιος: doble, género rítmico impar o ternario, de proporción 2:1, como el de los yambos y los troqueos.

dithýrambos, διθύραμβος: ditirambo, canto en honor –generalmente– de Dioniso.

dókhmios, δόχμιος: oblicuo, tortuoso. Tipo métrico de ocho tiempos.

dýnamis, δύναμις: fuerza, potencia, posibilidad, eficacia. Valor de la moneda, potencia de un número.

eídōlon, εἴδωλον: simulacro, espectro, fantasma, figura, ídolo.

eīdos, εἶδος: aspecto, apariencia, forma, constitución física, organización.

embatḗrios, ἐμβατήριος: ritmo o canto que acompaña la marcha hacia el combate y ayuda a marcar el paso.

empeiría, ἐμπειρία: experiencia, ciencia práctica, experimentación.

enérgeia, ἐνέργεια: energía, fuerza activa, acto en sentido aristotélico.

enóplios, ἐνόπλιος: relativo a las armas, danza armada, tipo de verso empleado en los cantos de marcha hacia el combate y en las procesiones, también llamado prosodiakón, Προσοδιακόν. Secuencia métrica en que alternan medidas pares e impares.

entelékheia, ἐντελέχεια: acción cumplida, realización o acabamiento.

enthousiasmós, ἐνθουσιασμός: inspiración divina, entusiasmo, frenesí.

epimórios, ἐπιμόριος: razón numérica «que añade una parte», según la fórmula: $n+1/n$.

epiphorá, ἐπιφορὰ: aumento, incremento, aportación económica, caudal, imposición de un nombre. Traslado del nombre de una cosa a otra.

epiplokḗ, ἐπιπλοκή: enlace, entrelazamiento, figuradamente relaciones íntimas.

epistḗmē, επιστήμη: inteligencia, saber, destreza, conocimiento, ciencia.

epítritos, ἐπίτριτος: que comprende la unidad más un tercio, proporción de 4/3, secuencia métrica de siete tiempos.

epopteía, ἐποπτεία: contemplación, videncia.

épos, ἔπος: palabra, dicho, narración, discurso, canto o relato épico.

erastḗs, ἐραστής: amante apasionado, admirador, rol activo en la relación homoerótica entre varones, admitida por su valor educativo.

erṓmenos, ἐρώμενος: amado, objeto de pasión, rol pasivo en la relación homoerótica entre varones, generalmente atribuido a un joven hermoso.

ēthos, ἦθος: costumbre, uso, carácter, inclinación natural.

eudaimonía, ευδαιμονία: felicidad, bienestar, riqueza, opulencia.

eúoī, εὔοῖ: «evohé», grito con el que invocaban a Dioniso los participantes en sus ritos.

génos, γένος: nacimiento, origen, linaje, etnia o nación, género.

gnṓmōn, γνώμων: piquete plantado en el suelo, usado por los astrónomos antiguos para medir los movimientos del sol por las variaciones de su sombra.

gnṓsis, γνῶσις: conocimiento.

grámma, γράμμα: signo escrito, letra, sonido del habla correspondiente a una letra.

grammatistḗs, γραμματιστής: maestro de letras.

harmonía, ἁρμονία: unión, juntura, acuerdo, proporción, armonía musical.

hēdonḗ, ἡδονή: placer, alegría.

hēmiépes, ἡμιέπες: secuencia métrica de doce tiempos equivalente a la mitad de un hexámetro dactílico.

hemiólios, ἡμιόλιος: que responde a la proporción 1 + 1/2:1 o 3:2, como la del ritmo peonio o crético.

homofagía, ὁμοφαγία: ingestión de carne cruda practicada por las Ménades en el rito dionisiaco.

hýbris, ὕβρις: desmesura, violencia de las pasiones, exceso, ultraje.

hýlē, ὕλη: vegetación, madera, materia.

hypátē, ὑπάτη: primera cuerda de la lira, «la más alta» por su proximidad al cuerpo del músico, la de sonido más grave, y la nota que produce.

hypocritḗs, ὑποκριτής: intérprete, actor, comediante.

hyporkhḗma, ὑπορχήμα: pantomima, danza gesticulante acompañada de canto originaria de Creta.

idiṓtēs, ἰδιώτης: particular, simple ciudadano, ignorante, profano.

iḗ, ἰή: ¡oh!, interjección que expresa entusiasmo, como en el grito de invocación a Apolo iḗ paián, ἰή παιάν.

ísos, ἴσος: igual, género rítmico par o binario, de proporción 2:2, como el de los dáctilos y los anapestos.

kanṓn, κανών: regla de caña o de madera, instrumento para medir, monocordio regulado por las doce divisiones en semitonos de la octava musical.

katálēxis, κατάληξις: terminación del verso en que se suprime la sílaba final del último pie.

kátharsis, κάθαρσις: catarsis, purificación, limpieza, descarga de emociones.

kērýkion, κηρύκιον: caduceo.

kheirourgía, χειρουργία: acción de trabajar con las manos, práctica de un oficio, ejecución práctica.

khordḗ, χορδή: tripa, cuerda hecha de tripa, cuerda de un instrumento musical.

khorós, χορός: coro, danza coral, canto coral, lugar para la actividad del coro.

khrēsis, χρησις: uso, utilidad, ventaja, relación, comercio, préstamo. Cita tomada de un autor, respuesta de un oráculo.

khrōma, χρῶμα: piel, tono de piel, color natural o artificial, ornamento de estilo, cromatismo musical.

khrónos, χρόνος: tiempo, duración, periodo, época.

kithára, κιθάρα o

kítharis, κίθαρις: cítara, lira de uso profesional, de mayor tamaño que la forminge, de base cuadrada, con un número de cuerdas variable, frecuentemente siete, usada por los citaredos.

kitharistḗs, κιθαριστής: citarista, maestro por excelencia en fase de tradición oral, junto con el maestro de gimnasia.

kitharōidía, κιθαρῳδία: citarodia, canto acompañado por la cítara.

kitharoidós, κιθαρῳδος: citaredo, poeta que canta al son de la cítara.

kléos, κλέος: noticia, rumor, extensión de la fama, gloria.

koinḗ, κοινῄ: lo común, lo universal, lo general, el estado, la confederación.

kōlon, κῶλον (plural

kōla, κῶλα): miembro, extremidad del cuerpo, sección del verso.

kórdax, κόρδαξ: danza popular de carácter orgiástico y satírico.

krótalon, κρόταλον: crótalo, castañuela.

kroúpeza, κρούπεθα: calzado para marcar el ritmo, provisto de resonadores.

kýmbalon, κύμβαλον: címbalo.

leīmma, λεῖμμα: residuo ligeramente inferior al semitono, resultante de la división del intervalo de cuarta por el dítono.

lḗthē, λήθη: olvido.

léxis, λέξις: habla, expresión verbal, vocablo, palabra.

likhanós, λιχανός: tercera cuerda de la lira, llamada así por el dedo índice que solía pulsarla, y la nota que produce.

línos, λίνος: canto rústico arcaico, planto, lamento. Con mayúscula inicial, nombre propio de un cantor mítico de origen tebano.

lógos, λόγος: expresión verbal, discurso, razonamiento, razón o proporción numérica.

lýra, λύρα: lira propiamente dicha, de uso no profesional, hecha originariamente de concha de tortuga.

lyrikós, λυρικός: relativo a la lira, tocador de lira.

manía, μανία: locura, furor, furor profético.

máthesis, μάθησις: acto de aprendizaje o instrucción, aptitud para el conocimiento.

melopoiós, μελοποιός: poeta lírico, compositor de cantos y cantor.

mélos, μέλος: miembro, frase musical, canto, melodía.

mésē, μέση: cuerda media de la lira, cuarta en posición respecto al cuerpo del músico, y la nota que produce.

metaphorá, μεταφορά: cambio, traslado, transferencia de significado, metáfora.

metempsýkhōsis, μετεμψύχωσις: doctrina de la transmigración de las almas.

metrikós, μετρικός: relativo al metro, especialista en métrica. Según Aristóteles, los metrikoí se ocupaban también de las cuestiones fonológicas.

métron, μέτρον: medida e instrumento para medir, particularmente en el verso. Pie métrico (o dipodia compuesta de dos pies) que sirve de referencia básica para un determinado ritmo del verso.

mímēsis, μίμησις: imitación, imagen, representación.

molpē, μολπή: canto y danza.

morphḗ, μορφή: forma, aspecto exterior, forma de ser, cuerpo, forma bella.

mousikḗ, μουσική: música, canto, cultura.

mousikós, μουσικός: musical, relativo a las Musas, músico, selecto, excelente.

mȳthos, μῦθος: palabra, dicho, discurso, narración, leyenda.

nḗtē, νήτη o

neátē, νεάτη, octava cuerda de la lira, «la última» o «la más reciente», de sonido más agudo, y la nota que produce.

nómos, νόμος: uso, costumbre, ley, forma de canto tradicional.

oĩkos, οἶκος: casa familiar, habitación, hacienda, dominio natal, patria.

ónoma, ὄνομα: nombre, autoridad, celebridad.

órganon, ὄργανον: instrumento, herramienta, instrumento musical, órgano del cuerpo.

órgia, ὄργια: celebración religiosa, sacrificio, delirio sagrado.

órkhēsis, ὄρχησις: danza, pantomima.

orkhḗstra, ὀρχήστρα: orquesta o parte del teatro situada entre la escena y las gradas, donde el coro llevaba a cabo sus evoluciones. Teatro de operaciones bélicas.

ousía, οὐσία: esencia, sustancia, el ser de las cosas, los haberes o bienes.

paián, παιάν: peán, canto en honor de Apolo y Artemisa, de carácter apotropaico.

paideía, παιδεία: educación, instrucción, corrección del comportamiento de los niños y de los jóvenes.

paidotríbēs, παιδοτρίβης: maestro de gimnasia.

panḗgyris, πανήγυρις: festival o certamen para celebrar juegos y sacrificios.

paradeígma, παραδείγμα: modelo, ejemplo, paradigma.

parakatalogḗ, παρακαταλογή: recitado acompañado de música, supuestamente inventado por Arquíloco de Paros.

paramésē, παραμέση: quinta cuerda de la lira, «próxima a la μέση», y la nota que produce.

paranḗtē, παρανήτη: séptima cuerda de la lira, «próxima a la νήτη», y la nota que produce.

parthénios, παρθένιος: virginal, canto coral de las doncellas espartanas.

parypátē, παρυπάτη: segunda cuerda de la lira, «próxima a la ὑπάτη», y la nota que produce.

pathos, πάθος: sentimiento, padecimiento, tristeza, conmoción anímica, amor, odio.

phainómenos, φαινόμενος: lo que es visible o manifiesto.

phantasía, φαντασία: manifestación visible, fasto, representación, aparición o visión, imaginación, fantasía.

phōnḗ, φωνή: sonido, grito animal, sonido de un instrumento, voz humana.

phorbeiá, φορβειά: correa con la que los auletas se sujetaban los carrillos para tocar.

phórminx, φόρμιγξ: lira arcaica de cuatro cuerdas, de base redonda y de uso profesional, instrumento de los aedos en época homérica.

phthóngos, φθόγγος: ruido, sonido, sonido articulado, palabra, grito.

phýsis, φύσις: generación, formación, naturaleza, forma de ser.

poíēsis, ποίησις: producción, fabricación, composición poético-musical, arte del poeta.

poiētḗs, ποιητής: fabricante de objetos, artesano. Compositor de música, autor de poemas, poeta.

pólis, πόλις: ciudad, ciudadela, ciudadanía, democracia.

polīteía, πολῑτεία: ciudadanía, condición del ciudadano, administración del Estado, república.

poús, πούς: pie, pata, paso, pie métrico.

prósodos, πρόσοδος: acción de ir hacia un lugar, procesión hacia un

templo o hacia la asamblea. Visita o frecuentación, por ejemplo, de un maestro. También de la pareja femenina en el acto sexual.

prōtos khrónos, πρῶτος χρόνος***: tiempo primario en que se subdivide un ritmo musical.***

psykhḗ, ψυχή: aliento, soplo vital, alma. Falena, mariposa.

pyknón, πυκνόν: apretado, condensado, que no deja hueco. Ámbito musical que comprende las tres primeras notas del tetracordio en el género enarmónico, separadas por los intervalos más pequeños.

rhábdos, ῥάβδος: vara, báculo, cetro real, bastón de los rapsodas.

rhēma, ῥῆμα: expresión verbal en general, y, en particular, la forma gramatical del verbo.

rhythmidzómenon, ῥυθμιζόμενον: cada una de las sustancias que admiten ordenamiento rítmico, según Aristóxeno de Tarento: la palabra, la melodía y el movimiento corporal.

rhythmós, ῥυθμός: movimiento regulado, ritmo, proporción, orden, forma de ser.

sēma, σῆμα: señal, marca, hito, figura, monumento o piedra funeraria.

sēmeīon, σημεῖον: signo, indicio, indicación, prueba, emblema, divisa.

skēnḗ, σκηνή: tienda de campaña, estancia, escena, escenario.

skēptron, σκῆπτρον: bastón de mando, cetro.

skhēma, σχῆμα: forma exterior, figura visible, figura geométrica, esquema, dibujo.

sōma, σῶμα: cuerpo, cadáver, cosa tangible, materia o sustancia.

sophía, σοφία: habilidad, pericia, conocimiento, sabiduría.

sōphrosýnē, σωφροσύνη: cordura, sensatez, prudencia.

stíkhos, στίχος: línea, hilera, verso.

stoikheīon, στοιχεῖον: elemento mínimo constitutivo, letra del alfabeto.

syllabá, συλλαβά o

syllabḗ, συλλαβή: concepción, preñez, pregnancia, vínculo, lo que permanece unido, conjunto de elementos, intervalo de cuarta, la sílaba del habla.

sýmbolon, σύμβολον: seña de reconocimiento, prenda, contraseña, emblema, símbolo, convención.

symphōnía, συμφωνία: acuerdo de sonidos o de voces, consonancia musical.

symplokḗ, συμπλοκή: entrelazamiento, particularmente de la urdimbre y la trama en un tejido.

synékheia, συνέχεια: continuidad, serie, duración continua.

syngéneia, συγγένεια: lazos de parentela, especie, clase.

sýnolon, σύνολον: el conjunto, el total, en Aristóteles el individuo compuesto de materia y forma.

tékhnē, τέχνη: artificio, procedimiento, arte, oficio.

tekhnítēs, τεχνίτης: artesano, experto en un oficio.

tetrákhordon, τετράχορδον: grupo de cuatro cuerdas o cuatro notas que abarcan el intervalo de cuarta.

tetraktýs, τετρακτύς: figura geométrica empleada por los pitagóricos que representa los cuatro primeros números enteros en una pirámide de puntos.

thaumastós, θαυμαστός: que produce admiración o asombro.

théatron, θέατρον: teatro, espectáculo, los espectadores, asamblea.

theōría, θεωρία: acción de observar o contemplar un espectáculo,

consideración, especulación.

theós, θεός: dios, divinidad, estatua de un dios.

thésis, θέσις: acción de poner o colocar, posición, tiempo fuerte o de caída del batir rítmico.

thymós, θυμός: fuerza de ánimo, espíritu.

thýrsos, θύρσος: bastón que portaban las Ménades y los Sátiros en las celebraciones dionisiacas, recubierto de hiedra o pámpanos y coronado por una piña o estróbilo de pino.

tónos, τόνος: lo que sirve para tensar, tensión, tono de voz, tono musical, intervalo de un tono.

tópos, τόπος: lugar, país, región, posición, argumento o lugar común que sirve como fuente de argumentos. Ámbito o intervalo musical.

trítē, τρίτη: sexta cuerda de la lira octacorde, según su posición respecto al cuerpo del músico, «tercera» contando desde la última, y la nota que produce.

trópos, τρόπος: dirección, modo o manera, modo musical, figura del discurso.

týmpanon, τύμπανον: tamborín.

1 Véase Martin Heidegger, Ser y tiempo, Trotta, Madrid, 2003. Sobre el «olvido» propio de la metafísica y el «desarraigo» respecto de la ontología griega, 6, p. 45; sobre la fenomenología y el «aparecer», 7, pp. 50 y ss.; sobre el Dasein como «ser entero» y «vuelto hacia la muerte», 46-53, pp. 257 y ss. Para la idea del lenguaje como «casa del ser», cf. Martin Heidegger, Carta sobre el humanismo, Alianza, Madrid, 2000, pp. 11-12.

2 H.-I. Marrou, Histoire de l'éducation dans l'Antiquité, Seuil, París, 1964, p. 76. Traducción española: Historia de la educación en la Antigüedad, Akal, Madrid, 1985. Durante el periodo clásico y hasta comienzos del helenístico, la formación artística de los jóvenes siguió las mismas pautas, si bien cediendo sitio a las letras, cf. ibidem, p. 201: «Por educación artística es preciso, desde luego, entender, conforme a la tradición, educación musical.»

3 G. S. Kirk, Los poemas de Homero, Paidós, Buenos Aires, 1985, p. 130.

4 «Himno a Hermes», Himnos homéricos, IV, 483.

5 François Lasserre, Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, Urs Graf Verlag, Olten y Lausana, Instituto Suizo de Roma, 1954, p. 21. Cf. Homero, Ilíada, XV, 412.

6 Marrou, op. cit., p. 43.

7 Werner Jaeger, Paideia: los ideales de la cultura griega, FCE, MéxicoMadrid, 1985, p. 618.

8 Annie Bélis, Les musiciens dans l'Antiquité, Hachette, París, 1999, p. 162. Cf. Jacques Chailley, La musique grecque antique, Les Belles Lettres, París, 1979, p. 16: «Los textos cantados eran compuestos por autores que, como los troveros de la Edad Media, eran a la vez poetas y compositores.»

9 M. L. West, Ancient Greek Music, Oxford University Press, 1992, p. 1.

10 Véase Walter J. Ong, Orality and Literacy, Routledge, Nueva

York, 1982, p. 3. Traducción española: Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, FCE, México, 1987. La oralidad propia del teléfono, de la radio y de la televisión es llamada «secundaria» porque depende de la escritura y de la imprenta. Conviene no perder de vista que estas siguen dependiendo, a su vez, de la sonoridad.

11 Véase Hermann Fränkel, Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica, Visor, Madrid, 1993, p. 184: «no es raro que, en esta época, la poesía vaya por delante de la filosofía, preparándole el camino».

12 Véase pseudo-Plutarco, Sobre la música, 27, 1140d-e, edición de José García López y Alicia Morales Ortiz, Plutarco, Obras morales y de costumbres, vol. XIII, Gredos, Madrid, 2004, pp. 99-100: «Se cuenta, sin embargo, que en tiempos aún más remotos los griegos no conocían la música para el teatro. Toda su ciencia en este dominio estaba consagrada al culto de los dioses y a la educación de los jóvenes, y entre los hombres de entonces no había sido construido todavía teatro alguno, sino que la música estaba confinada en los lugares sagrados, en los que por medio de ella se honraba a los dioses y se alababa a los hombres buenos. Y esto es verosímil, dicen, porque la palabra théatron, que nace después, y la palabra theōreīn, que es mucho más antigua, se formaron a partir de théos. En nuestro tiempo, en cambio, las formas decadentes de la música han hecho tantos progresos que no queda recuerdo alguno ni comprensión de su uso para la educación, y todos los que se dedican a la música están al servicio de la que se produce en los teatros.» García López, ibidem, p. 99, n. 211, advierte de la falsa etimología, de origen probablemente estoico, que relaciona théatron y theōreīn (ambos de la misma raíz que theáomai, «contemplar») con théos. Modificamos ligeramente la traducción comparándola con la edición de Lasserre, op. cit., pp. 123 (texto griego) y 143144 (traducción).

13 Según G. S. Kirk, La naturaleza de los mitos griegos, Paidós, Barcelona, 2002, p. 123, la originalidad de los mitos griegos deriva de su elaboración literaria. Resulta necesario, no obstante, preguntarse por el modo en que la interpretación musical del verso de tradición oral incidió, antes que la escritura, en las formas y en los contenidos del mito.

14 Véase Platón, Timeo, 22b y 23b.

15 Sobre la figura de Zeus, la raíz indoeuropea de su nombre (deiw, que significa «cielo» o «luz diurna») y su deriva como Dyaus-pitar, que dio lugar al nombre latino de Júpiter, véase Kirk, La naturaleza de los mitos griegos, op. cit., pp. 47 y ss.

16 Véase Ramón Andrés, Diccionario de música, mitología, magia y religión, Acantilado, Barcelona, 2012, pp. 1685 y 1690-1692.

17 James G. Frazer, en La rama dorada, FCE, México, 1984, pp. 196 y ss., estudió la relación de Zeus con el culto al roble, extendido en todos los pueblos europeos descendientes del «tronco ario». En sus conclusiones, pp. 791 y ss., Frazer explica la asociación del «dios del rayo y del trueno» con la rama de roble fulminada por la centella o empleada para hacer fuego. La imagen poética de la rama áurea que permite a Eneas bajar a los infiernos deriva de esta asociación, cf. Virgilio, Eneida, VI, 136-148 y 187-211.

18 Véase Jean-Pierre Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs. Études de Psychologie historique, La Découverte, París, 1996, pp. 325 y ss. Traducción española: Mito y pensamiento en la Grecia antigua, Ariel, Barcelona, 2013. El autor considera la función de los diversos tipos de estatuas religiosas en relación con la psykhḗ: presentan formas burdas el primitivo kolossós de piedra, que se planta en el suelo o se entierra en lugar del desaparecido, y el xóanon portátil, generalmente de madera, para uso privado en el ámbito familiar; de proporciones en cambio modélicas, el kóros o la kórē se sitúan más tarde en el templo a la vista de todos.

19 En las tumbas neolíticas de los valles de Tesalia se han encontrado numerosas figurillas de barro datadas en el sexto milenio, generalmente femeninas, asociadas con el culto a la fertilidad. Desde principios del cuarto milenio se producen invasiones de pueblos de arte más descuidado. Ya en la Edad del Bronce, a mediados del tercer milenio, en contraste con la escasez de estatuaria en la Grecia continental, los refinados ídolos de mármol blanco de las Cícladas se distribuyen por todas las costas del Egeo. Véase Emily Vermeule, Grecia en la Edad del Bronce, FCE, México, 1996, pp. 23, 29 y 34-36.

20 Kirk, La naturaleza de los mitos griegos, op. cit., pp. 33 y ss.: entre los mitos y el cuento popular «no hay línea divisoria nítida». Pero hay una diferencia que conviene no olvidar y que concierne en particular a los mitos griegos: «cuando no tratan sobre dioses, tratan sobre "héroes", figuras aristocráticas muy alejadas por nacimiento y contexto de la gente corriente», ibidem, p. 37. A pesar de ello, «los mitos griegos más rotundamente «serios», incluyendo los relativos a los dioses, revelan el toque ocasional del cuento popular», ibidem, p. 39.

21 C. M. Bowra, Primitive Song, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1962, p. 236. Traducción española: Poesía y canto primitivo, Antoni Bosch, Barcelona, 1984.

22 Ibidem, pp. 238-239.

23 Ibidem, p. 243.

24 Ibidem, p. 247. Ese poder de materializar lo divino es compartido con algunos elementos visuales del rito, con los que el poder sagrado se identifica: cuando el hombre primitivo «usa algo visible como símbolo de algo invisible, no asevera semejanza entre ambos, sino identidad», ibidem, p. 251. Lo mismo afirma Vernant, op. cit., p. 338, de los ídolos arcaicos de Grecia y del «signo religioso» en general.

25 El pseudo-Plutarco, Sobre la música, 3, 1132a y ss., ed. cit., pp. 44-48, proporciona una imagen tardía de la actividad coral durante el periodo en que el mito comenzó a dar paso a los testimonios históricos: «Filamón de Delfos narraba con música los peregrinajes de Leto y el nacimiento de Artemis y Apolo, y fue el primero en organizar coros en torno al santuario de Delfos.» El legendario músico Tamiris, los aedos Demódoco y Femio, citados en los poemas de Homero, y el poeta Estesícoro de Himera «componían versos épicos y a estos les añadían música». Terpandro de Lesbos «ponía música, apropiada a cada nomos, a los hexámetros compuestos por él y a los de Homero, y los cantaba en los concursos. [...] fue el primero en dar nombre a los nomos citaródicos». En su acepción musical, los nómoi eran cantos establecidos por tradición, productos de la primitiva actividad coral adaptados a la citarodia.

26 Véase Stella Georgoudi, «La procession chantante des Molpes de Milet», en Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 153 y ss.

27 «Himno a Apolo Delio», Himnos homéricos, III, 146-173.

28 Tucídides, Historia de la guerra del Peloponeso, III, 104.

29 H. T. Wade-Gery, en The Poet of the Iliad, Cambridge University Press, 1952, pp. 2-18, considera que en los festivales tenían su lugar apropiado los grandes poemas épicos, más que en los banquetes, y sostiene que Homero debió de conocer el festival Panjonio de Mykale. M. L. West, en The Making of the Iliad, Oxford University Press, 2011, p. 20, sostiene lo mismo, pero niega que Homero fuera el nombre del autor –o de uno de los autores– de la Ilíada y de la Odisea, convencido de que se trata de una figura legendaria invocada como ancestro por los Homéridas, cf. ibidem, pp. 8-9.

30 «Todo el día estuvieron propiciando al dios con cantos y danzas / los muchachos de los aqueos, entonando un peán en el cual / celebraban al Protector; y este se complacía en su mente al oírlo.» Seguimos, con ligeros retoques, la traducción de Emilio Crespo Güemes, Homero, Ilíada, Gredos, Madrid, 1991. Comparamos con la edición bilingüe de Paul Mazon, Homero, Illiade, Les Belles Lettres, París, 2002.

31. Véase Danièle Aubriot, «De la lyre à l'arc. Fonctions religieuses de la musique chez Homère», en Musique & Antiquité, Les Belles Lettres, París, 2006, p. 21. La autora ensalza el sentido musical de la religión homérica y destaca su función como vínculo entre los dioses y los hombres.

32 Crespo Güemes traduce por «canto de cosecha» el término línos, que Mazon vierte por «planto» («complainte»).

33 Heródoto, Historia, II, 79: «Contentos de las canciones que heredan de sus padres, [los egipcios] no añaden otras nuevas. Hay varias de ellas cuya institución es loable, sobre todo la que se canta en Fenicia, en Chipre y en otras partes, con diferentes nombres en diferentes pueblos. Se acepta generalmente que es la misma que los

griegos llaman Linos y cantan según su costumbre. Entre las mil cosas que me asombran en Egipto, no puedo concebir de dónde han tomado los egipcios este cantar de Linos. Yo creo que lo han cantado en todo tiempo. En egipcio se llama Maneros. Dicen que Maneros era hijo único de su primer rey; que habiéndoselo llevado una muerte prematura, cantaron en su honor esos aires lúgubres; y que esta canción era la primera y la única que conocían en sus comienzos.»

34 Gérard Lambin, en La chanson grecque dans l’antiquité, CNRS Éditions, París, 1992, pp. 143 y ss., agrupa los diversos testimonios. Reconoce el carácter plañidero del línos y su posible relación con los «cantos de telar», pero duda que en el pasaje homérico tenga otro sentido que el festivo.

35 Véase Andrew Barker, Greek Musical Writings, Cambridge University Press, 1989, vol. I, The Musician and his Art, p. 23, n. 12: «La exclamación aí Línon (“ay de Linos”) se convirtió en queja de duelo de cualquier clase y parece haber sido transformada también en nombre: aílinos, con el significado de “lamento”; y en adjetivo, con el significado de “desdichado”. [...] La canción no es, evidentemente, un mero lamento por un músico. La referencia presente [en el pasaje de la Ilíada] sugiere que estaba asociada con la cosecha, y bien pudo haber sido un canto por una personificación del ciclo de la naturaleza, que fructifica en su muerte y se renueva a través de la semilla.»

36 Wade-Gery, op. cit., pp. 41 y ss.

37 Para Wade-Gery, tanto las dimensiones como la estructura y el valor poético de la Ilíada son fruto de la escritura y del genio individual, aunque su bagaje provenga de la tradición oral, cf. op. cit., pp. 39-40. Quizá por ello no tiene reparo en convertir a Homero en «lo más parecido a Shakespeare entre los grandes poetas», en razón del sentido tragicómico compartido por ambos, cf. ibidem, p. 41.

38 Véase José García López, Francisco Javier Pérez Cartagena y Pedro Redondo Reyes, La música en la Antigua Grecia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 50-51. Cf. West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 16.

39 La palabra órgia significa primero «celebración religiosa» o «sacrificio» y adquiere después el sentido de trance o delirio sagrado. Proviene de érgon, «obra», y pudo contaminarse en el habla popular de la significación de orgē, «impulso natural», «ardor apasionado» o «cólera», y de orgáō, «devenir fértil» y, por extensión, «llenarse de ardor». Véase Victor Magnien y Maurice Lacroix, Dictionnaire grec-français, Belin, París, 2002, p. 1268. Cf. Pierre Chantraine, Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, Klincksieck, París, 1999, pp. 815-816.

40 En Il., VI, 130 y ss., donde Dioniso es atacado y amedrentado por el rey tracio Licurgo, el tono burlesco en relación con su figura resulta evidente. En Il., XIV, 325 y ss., Zeus llama a Dioniso, el hijo que ha engendrado con Sémele, «alegría de los mortales», aludiendo probablemente al vino. El perfil de Dioniso no parece completamente establecido en tiempos de Homero. En Odisea, XXIV, 71-76, Ulises relata que Dioniso regaló a Tetis el ánfora que contiene los huesos de Aquiles.

41 Heródoto, II, 144-146. Según el historiador, los pelasgos – primitivos indígenas prehelenos– adoraban inicialmente a los dioses sin darles nombre y más tarde tomaron sus nombres de los egipcios, ibidem, 52. Dioniso era, junto con Isis, el único dios venerado en todo Egipto, ibidem, 42. Se le celebraba en rituales itifálicos parecidos a los griegos, ibidem, 47-48. El adivino Melampo conoció su culto a través del tirio Cadmo y los fenicios establecidos con él en Beocia, ibidem, 49.

42 Véase Marie-Hélène Delavaud-Roux, Les danses dionysiaques en Grèce antique, Université de Provence, 1995, pp. 8-9 y 197-199.

43. Véase Daniela Castaldo, «La musique dans le panthéon de la Grèce ancienne», en Chanter les dieux, op. cit., pp. 141 y ss. Para una visión más amplia de la iconografía de las danzas dionisiacas, véase el libro citado de Delavaud-Roux, con dibujos de Agnès Irigoyen.

44 Bákkhos es palabra probablemente tracia que alude al delirio y al conocimiento místico, de donde proviene el Bacchus latino. Dioniso era también llamado Lýsios y Lyaīos, «el que libera». Cf. Andrés, op. cit., pp. 600 y ss. El español «báculo» proviene del latín

baculum, que remite a una raíz indoeuropea *bak (en Irlanda se encuentra con «k» geminada: bacc) y da en griego báktron y baktēría, «palo» o «bastón». Cf. Alfred Ernout y Antoine Meillet, Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots, Klincksieck, París, 2011, p. 64. Chantraine, op. cit., p. 159, no establece esta asociación y dice que Bákkhos es «término de origen desconocido».

45 David Bouvier, en Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire, Jérôme Millon, Grenoble, 2002, pp. 446-450, describe el paso de la épica de tradición oral a la lírica escrita con nombre propio, entre los siglos VII y V a. C., como un «proceso de laicización». Su interpretación es discutible, porque dicho proceso responde a la reorganización del culto en un nuevo espacio político donde las artes sonoras, con ayuda del escrito y de otras artes visuales, cambian sus funciones, pero son consideradas todavía como sagradas, al menos hasta la época de Platón. Sería discutible incluso si la cultura de masas contemporánea, sometida al dictado de los medios electrónicos, es una sociedad verdaderamente laica o tiende a reproducir formas primitivas de creencia.

46. Friedrich Nietzsche, «Sócrates y la tragedia», conferencia pronunciada en Basilea el 18 de febrero de 1870 que forma parte de los escritos preparatorios para El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, véase la edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, p. 225: «El mal tuvo su punto de partida en el diálogo.» El empobrecimiento de la comedia nueva y la desaparición de la tragedia fueron obra del predominio excluyente de la palabra, ibidem, p. 228: «el drama musical pereció a causa de una falta de música». Cf. El nacimiento de la tragedia, op. cit., 11, pp. 101 y ss. y 12, pp. 108 y ss. Nietzsche no relaciona ese proceso con el uso de la escritura.

47 Claude Calame, «Quelques formes chorales chez Aristophane: adresses aux dieux, mimésis dramatique et "performance" musicale», en Chanter les dieux, op. cit., pp. 115 y ss.

48 Ibidem, p. 122. En relación con los coros de la tragedia, véase también, del mismo autor, «Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique: espace dramatique, espace cultuel, espace civique», en Musique & Antiquité, op. cit., pp. 63 y

ss.

49 Calame, «Quelques formes chorales chez Aristophane», op. cit., pp. 137-138.

50 Fränkel, op. cit., p. 163.

51 Véase C. M. Bowra, Heroic Poetry, Macmillan, Londres, 1952, pp. 29-35. Entendemos el término «performativo» en dos sentidos: como evento poético-musical ante una audiencia (performance) y como inclusión de la imagen del canto en el acto mismo de cantar que «realiza» el mito. Ambos significados guardan relación con la aplicación lingüística del término en el sentido propuesto por Austin, como acto del habla (speech act) «ilocutivo» que hace efectivo lo que dice por el hecho de decirlo, a la manera de un decreto regio o divino. Véase J. L. Austin, Cómo hacer cosas con palabras, Paidós, Barcelona, 1998.

52 Felipe Martínez Marzoa, El decir griego, Antonio Machado, Madrid, 2006, p. 32. Algo parecido afirma el poeta Stéphane Mallarmé, casi tres milenios más tarde que Homero, concediendo a su elaborada escritura el mismo horizonte que a la primitiva poesía cantada: «la dispersión volátil o el espíritu, que con nada tiene que ver, sino con la musicalidad de todo». Véase «La Musique et les Lettres», Œuvres complètes, Gallimard, París, 1945, p. 645. De un cabo a otro de su evolución, la poesía guarda correspondencia con el carácter elusivo de la divinidad.

53 Cf. Odisea, VIII, 579-580, las palabras de Alcínoo a Ulises, relativas a los males que la guerra causó a troyanos y argivos: «Voluntad ello fue de los dioses que urdieron a tantos / la ruina por dar que cantar a los hombres futuros.» Seguimos la traducción de José Manuel Pabón, Homero, Odisea, Gredos, Madrid, 1982. Comparamos con la edición bilingüe de Victor Bérard, Homero, Odyssée, Les Belles Lettres, París, 2002.

54 Vernant, op. cit., pp. 111-116.

55 Platón, Ion, 533d, 536a.

56 José Luis Pardo, La regla del juego, Galaxia Gutenberg,

Barcelona, 2005, pp. 21-43 y 67-87. Solo se aprende, en cierto modo, lo que ya se sabía, dice Pardo siguiendo a Sócrates y a Platón; pero lo que ya se sabía antes solo se aprende después, haciendo frente a las dificultades del aprendizaje. El «arte de las Musas» actualiza la tradición oral como una forma de registro previa al alfabeto escrito y hasta cierto punto comparable con él, pero lo cierto es que hemos tardado más de dos milenios en hacernos cargo de ello.

57 Hesíodo, Teogonía, 915. El poeta aplica el mismo epíteto a otras deidades femeninas. Se trata de una fórmula métrica cuyo esquematismo pone en primer plano sus cualidades sonoras.

58 Véase Marcel Detienne, Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque, Maspero, París, 1967, pp. 52-53. La fuente citada es Pausanias, IX, 29. Cicerón, en De natura deorum, III, 54, recoge otra tradición que habla de cuatro Musas: Thelxinoé, Aoedé, Arkhé, Melete. Thelxinoé representa el poder de seducción de la mente; Arkhé, la verdad sobre el origen. Detienne añade que el culto a las Musas debió de ser antiguo entre los aedos.

59 Véase García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., p. 37: «Nunca, en efecto, presiden las Musas las artes mudas, como la arquitectura, la escultura y la pintura, sino todas aquellas artes de la voz, el tono, el sonido y la palabra, así como la danza.»

60 Ibidem, pp. 34-35: la música es «en su origen un adjetivo que se encontraba en la expresión μουσική τέχνη, es decir, "arte de las Musas", de las que recibe su nombre».

61 Platón, Alcibiades, 108c-d.

62 Martínez Marzoa, op. cit., pp. 26-27.

63 Ibidem, pp. 38-39. Cf. Martin Heidegger, Qué significa pensar, Trotta, Madrid, 2005, pp. 20 y 21: «Lo que ha de ser objeto del pensamiento se aleja del hombre, se le sustrae. [...] El hombre es un signo en el camino hacia lo que se sustrae.» Lo que se sustrae es, para Heidegger, el ser mismo, que solamente «en su retirada, se nos dispensa», cf. Le principe de raison, Gallimard, París, 1962, p. 148. Martínez Marzoa sitúa dicha sustracción en el origen de la religión

y el decir poético de los helenos, no al final del camino del pensamiento en busca del ser.

64 Detienne, op. cit., pp. 118-119, cita a Hesíodo, Teogonía, 98103: «¿Porta un hombre el duelo en su corazón novicio para el pesar, y su alma se deseca en la pena? Que un cantor, servidor de las Musas, celebre los altos hechos de los hombres de antaño o a los dioses bienaventurados, moradores del Olimpo: pronto olvida lo que le disgusta y no se acuerda más de sus penas.»

65 Teogonía, 79 y ss.

66. Ibidem, 60. Cf. Eric A. Havelock, en Prefacio a Platón, Visor, Madrid, 1994, p. 150: «Si las nueve, cada una por su lado, representan diferentes aspectos de una misma técnica, su concordancia puede simbolizar la íntima correlación de palabras, medida, música y danza en que se apoya el efecto poético.»

67 Véase el «Himno a Hermes», Himnos homéricos, IV: fabricación de la lira: 39-51; robo de las vacas: 73-104; entrega y uso de la lira: 417510; invención de la siringa: 511-512; entrega de la vara de oro: 528-532.

68 Bouvier, op. cit., pp. 258 y 272-279, estudia el uso del cetro en Homero y habla de un equilibrio entre «el orden del cetro» y su complementario, «el orden de la lira», que simboliza la memoria de la tradición ancestral.

69 Véase Claudine Leduc, «Cinquante vaches pour une lyre! Musique, échange et théologie dans l'Hymne à Hermes I», en Chanter les dieux, op. cit., pp. 19 y ss.

70 H. Diels y W. Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, Weidmann, Zúrich, 2004-2005, vol. I (en adelante DK), fragmento 22B90: Πυρός τε ἀνταμοιβὴ τὰ πάντα καὶ πῦρ ἁπάντων, ὅκωσπερ χρυσοῦ χρήματα καὶ χρημάτων χρυσός.

71 Victor Bérard, en De l'origine des cultes arcadiens. Essai de méthode en mythologie grecque, Thorin, París, 1894, pp. 287 y ss., traza el rastro arqueológico del caduceo (kērýkion): de procedencia probablemente fenicia, se encuentra reproducido en monedas por

todo el Mediterráneo. Generalmente se trata de «una vara recta a veces alada, ornada siempre de dos serpientes simétricamente enrolladas». A veces se representa con figuras más simples, como un asta que termina en un disco y en una media luna; o como las que aparecen en monedas gaditanas, en las que dos peces forman la media luna; o con terminaciones vegetales semejantes a las del himno homérico, etc. «Es posible que el caduceo no sea más que una reducción del árbol sagrado coronado por el disco y la media luna. [...] Es también posible que no sea sino un recuerdo embellecido de la vara, verga o báculo que el Oriente ha puesto siempre en manos de sus dioses, reyes, sacerdotes, adivinos y magos», ibidem, pp. 290-291. Conviene retener que el símbolo de la delegación del poder a través de la palabra sacra termina convertido en efigie monetaria.

72 Leduc, op. cit., pp. 31-32, asocia el son de la lira, no obstante, con la riqueza y con la proliferación de la vida: Apolo era considerado pastor de los rebaños y, en cuanto dios músico, era celebrado también como incitador al apareo, cf. Andrés, op. cit., pp. 164-165. Dios de la poesía, del vaticinio y de la música, además de temible arquero, el valor simbólico de Apolo opera a mitad de camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Hemos tenido ocasión de comprobarlo en relación con el cantar de Linos. La música es también una llamada del más allá en el mito de las Sirenas, cuyo canto desde una orilla plagada de huesos cautiva a los navegantes, véase Odisea, XII, 39.

73 DK 22B54: Ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρέσσων. G. S. Kirk, en Heraclitus. The Cosmic Fragments, Cambridge University Press, 1962, pp. 222-226, traduce ἁρμονίη (harmoníē) por «conexión», alude al sentido posible de «acuerdo político» y pone en duda que se pueda entender como «modo» musical o «escala», pero no descarta que el término pudiera tener ya en Heráclito significación musical. Tres cuartos de siglo después del pensador efesio, el pitagórico Filolao de Crotona lo utilizará para designar la octava, cf. DK 44B6.

74 Véase Philippe Monbrun, «Apollon: de l’arc à la lyre», en Chanter les dieux, op. cit., pp. 59 y ss. El autor considera el alcance universal de la comparación entre ambos instrumentos, porque en

muchos pueblos se encuentra un uso musical del arco, y analiza con detalle el funcionamiento de la tensión (tónos) de las cuerdas unidas a una madera flexible.

75 DK 22B51: Παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης. Traducimos en este caso ἁρμονίη por «ajuste», dado el sentido físico de la tensión que afecta a ambos instrumentos y el hecho de que uno de ellos representa la música por excelencia.

76 Olímpicas, IX, 5. Píndaro aplica a la forminge, «arco de las Musas», el mismo epíteto que se suele asociar a los mellizos arqueros Apolo y Artemisa: hekatabólōn, «que dispara dardos de lejos».

77 Píticas, II, 67-68.

78 Jesper Svenbro, en La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque, Universidad de Lund, 1976, explora el sentido material y económico del verbo poiéō: «fabricar», «producir», «construir» y «hacer dinero». La moneda acuñada genera un tipo de riqueza que no conoce límite, cf. Solón, I, 71-73: «En cuanto a la riqueza, ningún límite hay fijado para los hombres; pues los que entre nosotros tienen más bienes de fortuna los buscan con doble afán.» Traducción de Francisco Rodríguez Adrados, Elegíacos y yambógrafos arcaicos, CSIC, Madrid, 1990, vol. I, pp. 186-187. Cf. Teognis, 596, ibidem, II, p. 208: «salvo la riqueza, no hay nada que deje de producir hartura».

79 Giorgio Colli, El nacimiento de la filosofía, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 59.

80 Ibidem, pp. 12-13.

81 Cf. El nacimiento de la tragedia, op. cit., 1, pp. 40-45. Cf. 4, pp. 56 y ss. y el artículo «La visión dionisiaca del mundo», pp. 230 y ss.

82 Arthur Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación, III, 52, FCE-Círculo de Lectores, Madrid, 2003, vol. I, pp. 349 y ss. La música expresa la voluntad o «la esencia íntima del mundo» en un «lenguaje sumamente universal [...] con un peculiar material, el de los simples sonidos, con la mayor precisión

y veracidad», ibidem, p. 358. Schopenhauer comparte con los pitagóricos la visión cósmica de la armonía, pero sin creer en la regularidad de sus proporciones, cf. ibidem, p. 360: «toda música posible se aparta de la pureza». Su ontología musical invierte la concepción ética de las armonías que los griegos sostuvieron desde Damón a Aristóteles: la música no expresa sentimientos ni mimetiza caracteres, estos responden más bien a las formas universales que se expresan en las melodías, cf. ibidem, p. 356.

83 En numerosos pasajes de El nacimiento de la tragedia, su autor exalta el «espíritu alemán» como heredero de Grecia y el pasado común de ambos pueblos, en sintonía con los filólogos y poetas románticos precursores de los estudios indoeuropeos. Años después, en el «Ensayo de autocrítica» que apareció como prólogo a la tercera edición del libro en 1886, Nietzsche se arrepentía de «haber comenzado a descarriar, basándome en la última música alemana, acerca del "ser alemán"», ibidem, p. 34. Cf. las referencias a la «fuerza redentora» de lo germánico concebida como una especie de religión civilizadora al modo griego, en los fragmentos póstumos editados por G. Colli y M. Montinari correspondientes al otoño-invierno de 1872, Friedrich Nietzsche, Œuvres philosophiques complètes, t. II, 1, Gallimard, París, 1975, p. 183. Traducción española: El libro del filósofo, Taurus, Madrid, 2000.

84 Colli, op. cit., pp. 14-15. El epíteto Phoībos (Febo) con el que habitualmente se designa a Apolo, significa, «el Puro», «el Claro», el «Brillante», cf. Andrés, op. cit., p. 144. Según Michael Grant y John Hazel, Dictionnaire de la mythologie, Seghers, París, 1975, p. 36, «tal identificación no existió quizá antes del siglo V a. C. y no se volvió corriente hasta mucho tiempo después». El epíteto aparece no obstante en los Himnos homéricos («Himno a Apolo», «Himno a Hermes»), cuya datación oscila entre los siglos VII y V a. C. Véanse los comentarios de Alberto Bernabé Pajares, Himnos homéricos. La Batracomiomaquia, Gredos, Madrid, 1988, donde se descarta la fecha más tardía.

85 Colli, op. cit., p. 16. Por la extensión de su culto en Asia Menor y por su epíteto Lykeios, Kirk, en La naturaleza de los mitos griegos, p. 246, apunta la posible vinculación de Apolo con Licia, en el sur de Anatolia, y con el dios hitita llamado Apulunas; otras fuentes

señalan hacia lo que los griegos designaban como el país de los hiperbóreos, que se supone situado al norte de Anatolia o de Tracia. En su edición de los Himnos homéricos, op. cit., p. 86, Bernabé Pajares rechaza el origen hitita, pero añade que el nombre de Apolo no aparece en las tablillas micénicas.

86 Colli, op. cit., pp. 15 y 17, señala que el don profético era atribuido también a Dioniso. Cf. Platón, Fedro, 244a-245c, donde Sócrates enumera las cuatro formas de locura inspirada por los dioses: la adivinación, la profecía, la poesía y el amor por la belleza que conduce a la contemplación de las verdades eternas. Atribuye la primera a «la profetisa de Delfos» –es decir, al culto de Apolo– y la tercera a las Musas, cuyo corifeo es el mismo dios, pero las cuatro especies de manía se relacionan con lo apolíneo.

87 Véase H. Jeanmaire, Dionysos. Histoire du culte de Bacchus, Payot, París, 1951, p. 7. Cf. Bernabé Pajares, en su edición de los Himnos homéricos, op. cit., p. 35.

88 Véase Robert Graves, Los mitos griegos, RBA, Madrid, 2005, pp. 121 y 124: «La clave principal de la historia mística de Dioniso es la difusión del culto de la vid por Europa, Asia y el norte de África. [...] Debido a que el culto del vino llegó a Grecia y el Egeo a través de Creta, –oinos, “vino”, es una palabra cretense–, Dioniso ha sido confundido con el dios cretense Zagreo.»

89 Véase Jeanmaire, op. cit., pp. 12 y ss., 22 y ss. Frazer, op. cit., pp. 443 y ss., asocia a Dioniso con los sacrificios homófagos, incluso humanos. Cf. Louis Gernet, «Dionysos et la religion dionisiaque», en Anthropologie de la Grèce antique, Flammarion, París, 2002, pp. 84-85 y 111-112.

90 Grant y Hazel, op. cit., pp. 120-123, consideran a Dioniso, al menos hasta el periodo helenístico, como una «divinidad menor que parece originaria de Tracia o de Frigia. [...] Los griegos de edad prehelenística tenían conciencia del carácter extranjero de Dioniso y, en muchas provincias, los gobernantes aristocráticos rechazaban sus ritos orgiásticos no griegos. Buen número de mitos relativos a Dioniso relatan los castigos que infligía el dios cuando era así rechazado; reflejan seguramente un proceso histórico por el cual un culto extranjero que se servía del éxtasis se superpuso a la religión

olímpica tradicional practicada por la clase dirigente griega». Jeanmaire discute el origen tracio de Dioniso y señala hacia Frigia, desde donde pudo pasar a Tracia directamente o a través de la Grecia continental, op. cit., pp. 99-100. Según Jeanmaire, el culto dionisiaco se impuso en fecha tardía, aunque su leyenda acabó de perfilarse por sincretismo con tradiciones locales antiguas, ibidem, p. 78. Cf. Kirk, en la misma línea, La naturaleza de los mitos griegos, op. cit., p. 247. Pero, según Andrés, op. cit., p. 603, se han hallado tablillas de la Edad del Bronce escritas en lineal B con el nombre de Dioniso. Estas tablillas micénicas desmienten la idea de su introducción tardía en Grecia, dice Bernabé Pajares, op. cit., pp. 35-36: «La razón del silencio homérico hay que buscarla en el carácter popular de Dioniso, que lo apartó de los intereses de la aristocrática clase guerrera a la que los poemas homéricos iban dirigidos.»

91 Vernant, op. cit., pp. 356-358. Cf. Gernet, op. cit., pp. 112, 114 y 117.

92 Colli, op. cit., pp. 21 y ss.

93 Ibidem, pp. 27-29.

94 Véase El nacimiento de la tragedia, op. cit., 21, p. 172: «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.» Nietzsche suele compensar cada distinción radical con una reciprocidad matizada entre los extremos. Así la oposición entre el Eurípides racionalista o democrático y el Eurípides «heroico» que alcanza a convertirse en «semidiós» precisamente porque ha puesto en escena al hombre común (cf. «Sócrates y la tragedia», ibidem, p. 216). Al Sócrates dialéctico del que Nietzsche abomina, adversario de Dioniso como un «nuevo Orfeo» (El nacimiento de la tragedia, op. cit., 12, p. 114), poseído por una extraña violencia racional comparable solo a los instintos más poderosos (ibidem, 13, p. 118), se opone el «Sócrates cultivador de la música» (ibidem, 15, pp. 125-130) que Nietzsche concibe más bien como advenimiento futuro.

95 Véase E. Rohde, U. von Wilamowitz-Mœllendorf, R. Wagner, Nietzsche y la polémica sobre «El nacimiento de la tragedia», Ágora,

Málaga, 1994. Años después de la polémica, los principales implicados en ella se vieron movidos a rectificar: Rohde se arrepintió de haber mediado en una causa que solo le había aportado descrédito; Wilamowitz reconoció haber malinterpretado un libro más poético que científico, pero no llegó a sospechar el alcance de sus ideas; Nietzsche, en el citado «Ensayo de autocrítica» de 1886, op. cit., p. 28, declaraba: «hoy es para mí un libro imposible, [...] mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes, [...] sin voluntad de limpieza lógica, [...] eximiéndose de dar demostraciones, [...] un libro altanero y entusiasta».

96 El nacimiento de la tragedia, op. cit., 5, p. 62.

97 Ibidem, 5, p. 63, y 6, p. 68.

98 Nietzsche conocía las obras de R. G. H. Westphal, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, F. E. C. Leuckart, Breslau, 1865 y de A. Rossbach y R. G. H. Westphal, Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten, B. G. Teubner, Leipzig, 1868, en las que se defendía la interpretación musical de la métrica griega. Las utilizó para preparar su lección «Introducción a la tragedia de Sófocles», impartida entre mayo y junio de 1870, año y medio antes de la publicación de El nacimiento de la tragedia. Véase Francisco Arenas-Dolz, Fuentes textuales de la lección «Einleitung in die Tragödie des Sophocles» de Friedrich Nietzsche, XIII Congreso Español de Estudios Clásicos, Logroño, 2011. Paul Marquard acababa de publicar por aquel entonces los fragmentos de Aristóxeno de Tarento, Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus, Berlín, 1868, a partir de manuscritos olvidados durante siglos en las bibliotecas del Vaticano y de San Marcos de Venecia.

99 Véase Wilamowitz, «¡Filología del futuro! Segunda parte», respuesta a la defensa de Rohde, en Nietzsche y la polémica sobre «El nacimiento de la tragedia», op. cit., p. 172.

100. Véase Wilamowitz, «¡Filología del futuro!», ibidem, pp. 77-79, donde reprocha a Nietzsche su afirmación de que Arquíloco introdujo en literatura la canción popular, sostiene que «de ningún modo se puede pensar en una ejecución cantada de los yambos de Arquíloco» y «manda al diablo de un plumazo todas las patrañas del nacimiento de la lírica desde la música». Rohde, en su réplica en

defensa de Nietzsche, «Pseudofilología», ibidem, pp. 127-130, cita los trabajos de Westphal como fuente de las ideas de su defendido y aduce los testimonios clásicos que avalan la ejecución propiamente musical de los yambos de Arquíloco, en alternancia con el recitado acompañado de música llamado parakatalogḗ, cuya invención se atribuye al mismo poeta. Wilamowitz vuelve sobre el asunto en «¡Filología del futuro! Segunda parte», ibidem, pp. 171-172, cediendo terreno ante la argumentación de Rohde y preguntándose escandalizado si los mismos argumentos se aplicarían también a la épica.

101 Wilamowitz, «¡Filología del futuro!», ibidem, p. 96.

102. Véase Richard Wagner, «Carta abierta a F. Nietzsche», en Nietzsche y la polémica sobre «El nacimiento de la tragedia», op. cit., pp. 99 y ss.

103 Martin Bernal, en Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica, Crítica, Barcelona, 1993, pp. 216 y ss., describe «la invención del indoeuropeo» por parte de los lingüistas románticos alemanes, el desarrollo de la «helenomanía» en Alemania y en Inglaterra a lo largo del XIX (ibidem, 264 y ss.) y la progresión de un racismo que, parapetado en las cátedras, distorsionó la realidad compleja de Grecia y sirvió de precedente para la vulgarización de los ideales de grandeza. Como ejemplo de la primera mentalidad romántica, ingenua y entusiasta en su defensa de los avances de las artes y las ciencias germanas, véanse las palabras de Friedrich Schlegel, pionero de la filología comparada y de los estudios indoeuropeos, escritas hacia 1794, en Sobre el estudio de la poesía griega, Akal, Madrid, 1996, p. 150: «En Alemania, y solo en Alemania, han alcanzado la Estética y el estudio de los griegos una altura que necesariamente tiene que tener como consecuencia una transformación total del arte poético y del gusto. [...] Los alemanes han producido una nueva etapa en los estudios griegos, incomparablemente más alta y que quizá todavía durante bastante tiempo seguirá siendo de su propiedad exclusiva.» Bernal, op. cit., pp. 220-221, cita la teoría de Schlegel acerca de la superioridad de las lenguas flexivas, derivadas del indoeuropeo, pero subraya que el escritor romántico se mantuvo al margen del sentimiento antisemita.

104 En El nacimiento de la tragedia, op. cit., 16, p. 137, habla de «la aptitud de la música para hacer nacer el mito». Cf. 17, p. 141: «esa fuerza creadora de mitos que la música posee».

105 Ibidem, p. 136: «bajo el influjo de una música verdaderamente adecuada, la imagen y el concepto alcanzan una significatividad más alta». Gracias a la música dionisiaca, «la apariencia individual se amplifica hasta convertirse en imagen del mundo», ibidem, p. 142.

106 Ibidem, pp. 74-76 y 82. Cf. A. W. Schlegel, Course of Lectures on Dramatic Art and Litterature, AMS Press, Nueva York, 1965, p. 70: «el coro representaba, en general, primero la opinión común de la nación, y después la simpatía general de la especie humana. En una palabra, el coro es el espectador ideal». Cf. Friedrich Schiller, prólogo a su obra La novia de Mesina, donde justifica su uso del coro siguiendo el ejemplo griego. La idea central de Schiller es que el coro, sirviéndose de los recursos musicales, «depura el poema trágico separando la reflexión de la acción y por esa separación le comunica una fuerza poética» que lo aísla de la realidad vulgar. Véase On the Employment of The Chorus in Tragedy, The Schiller Institute, http://www.schillerinstitute.org. Cf. Calame, los artículos ya citados, en Musique & Antiquité, op. cit., pp. 63-64, y en Chanter les dieux, op. cit., p. 117.

107 El nacimiento de la tragedia, op. cit., 8, pp. 84-86.

108 Ibidem, p. 83 y la n. 92 de Sánchez Pascual, p. 266. Nietzsche traduce kátharsis («catarsis», «purificación» o «limpieza») por «Entladung», «descarga», vocablo que acentúa el sentido material de soltar un peso o liberar tensión. Elias Canetti empleará el mismo término en Masa y poder, Muchnik, Barcelona, 1977, para caracterizar la energía que circula en los movimientos de masas.

109 El nacimiento de la tragedia, op. cit., 9, pp. 88-89.

110 Schopenhauer había abierto camino para esa suerte de reinterpretación del ideal según las técnicas de la imagen, por ejemplo cuando compara el teatro con la «cámara oscura», cf. op. cit., p. 361: «Si el mundo como representación en su conjunto solo es la visibilidad de la voluntad, el arte es la elucidación de esa

visibilidad, la cámara oscura que muestra los objetos más nítidos y permite recogerlos para verlos mejor, el teatro dentro del teatro, el escenario dentro del escenario, como en Hamlet.» El fenómeno de la cámara oscura era conocido desde la Edad Media, descubierto probablemente por los árabes, pero las cámaras fotográficas empezaron a darse a conocer en época de Schopenhauer.

111 El nacimiento de la tragedia, op. cit., 4, p. 59, y «La visión dionisiaca del mundo», ibidem, pp. 234, 242-243 y 252-253.

112 El nacimiento de la tragedia, op. cit., 22, p. 173.

113 «La visión dionisiaca del mundo», ibidem, pp. 253-254.

114 El nacimiento de la tragedia, op. cit., 24, p. 188.

115 Jeanmaire apunta que, aunque ambas deidades son «de epifanía» o advenimiento, en el caso de Dioniso, más que en el de Apolo, el sentimiento de la presencia divina es esencial para la idea que de él se hacen sus adeptos, op. cit., pp. 37-38. Apolo, dios solar, gobierna en la distancia, es «el que hiere de lejos», véase Andrés, op. cit., pp. 145-146. En la ejecución del aedo (apolínea, según Nietzsche), la divinidad se manifiesta a través de las formas poético-musicales, por delegación de la Musa, a diferencia del rito extático, en el que la acción que se celebra es la presencia inmediata del dios mismo.

116 Jeanmaire la relaciona con «la expansión marítima y colonial del mundo jonio», con «el desarrollo de la civilización urbana en época de la tiranía» y añade que «el gran auge del periodo helenístico no le será menos favorable», op. cit., pp. 86-87.

117 Aristóteles, De anima, 420b, 31-33. Heidegger toma la expresión φωνή μετὰ φαντασίας por definición del lógos, y la traduce por «comunicación verbal en la que se deja ver algo», dando por hecho que el «ver» que la voz comporta es objeto de razón, sin entrar en detalles acerca de las modalidades de sonido o de visión ni cuestionar las relaciones entre ambos, si bien tiene el cuidado de precisar que el lógos no es el «lugar primario de la verdad. [...] Verdadera, en sentido griego, y más originariamente que el lógos, es la aísthēsis, la simple percepción sensible de algo».

Cf. Ser y tiempo, op. cit., p. 56.

118 Marcel Detienne, La invención de la mitología, Península, Barcelona, 1985, pp. 62-65.

119 Jenófanes, DK 21B1.

120 Bruno Gentili, Anacreon, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1958, fragmento 21 (25 D), pp., 18-19; traducción p. 144.

121 Píndaro, Olímpicas, I, 28-29.

122 Empédocles, DK 31B17, 14-15.

123 Detienne, La invención de la mitología, op. cit., pp. 67-77 y 91-103.

124 Detienne señala un precedente homérico en Odisea, XII, 450 y ss.: Ulises interrumpe la narración de sus aventuras en el punto que sus anfitriones feacios ya conocen por el relato del día anterior, pues «resulta odioso repetir lo ya dicho (mythologeúein) sin ambages ni engaño». Platón utiliza el término mythología en numerosos pasajes, unas veces con el sentido de «fábula» o «relato mítico» (cf. Hipias Mayor, 286a y 298a; Leyes, III, 68d y VI, 752a, República, III, 394b), otras para designar la reflexión acerca del mito: así en Fedro, 243a, donde Sócrates valora el uso correcto o incorrecto del «contar fábulas»; en Político, 304d, donde el Extranjero alude a la costumbre sofística de «persuadir a la muchedumbre contándole fábulas en lugar de instruirlas»; o en Critias, 110a, donde el sofista y tío de Platón dice que «el discurso sobre las fábulas y la investigación retrospectiva de la Antigüedad» aparecen en Estados donde hay ciudadanos ociosos. El término lógos unas veces se iguala con el relato tradicional y otras lo somete a su juicio rector, aunque sin renunciar a su hechizo. En República, 463d, Platón afirma la necesidad de legislar sobre los rumores públicos y los dichos (phḗmai), exigiendo que en la oreja de los niños se entone el canto (hymnēsousin) del respeto y la sumisión a los padres.

125 La invención de la mitología, op. cit., pp. 151-152. El autor llama «bicéfala» a la herencia del pensamiento heleno, cuya

oscilación entre el relato mítico y la lógica formal se prolonga hasta la antropología estructural; y afirma que «no hay mitología pensable sin referencia, implícita o indirecta, al discurso que desarrollan los griegos».

126 Véase El nacimiento de la tragedia, op. cit., 24, pp. 188-189.

127 Véase La invención de la mitología, op. cit., p. 20: cuando el lenguaje primitivo evoluciona, «los nombres de las fuerzas de la naturaleza se transforman en nombres propios». Detienne cita a Andrew Lang, La Mythologie, A. Dupret, París, 1886, quien a su vez recoge y discute las ideas acerca de la mitología como «enfermedad del lenguaje» de Max Müller, Nouvelles leçons sur la science du langage, A. Durand y Pedone Lauriel, París, 1868.

128. Kirk, La naturaleza de los mitos griegos, op. cit., pp. 31-32. El autor clasifica las teorías acerca del mito en dos grandes bloques: de un lado las teorías antropológicas con pretensiones de universalidad, que relacionan los mitos con fenómenos naturales, con la organización social, con el culto a los dioses o a una edad primigenia, pp. 41 y ss.; de otro las que consideran los mitos como productos de la psique, pp. 71 y ss. Ni unas ni otras explican, según el autor, las particularidades de los mitos griegos.

129 Véase G. S. Kirk, El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 261 y ss. Sobre las diversas escuelas antropológicas, pp. 21 y ss.; sobre las formas simbólicas de Ernst Cassirer, pp. 272 y ss.; sobre los arquetipos de Jung, pp. 283 y ss.

130 Ibidem, p. 294.

131 La naturaleza de los mitos griegos, op. cit., p. 33.

132 El mito, op. cit., pp. 84-85: «Lévi-Strauss desatiende totalmente (y es de presumir que lo haga de manera deliberada) [...] lo que corrientemente se conoce con el nombre de literatura oral.» Ibidem, p. 287: «Los lingüistas hablan de las palabras en cuanto símbolos, y, siguiendo su ejemplo, Lévi-Strauss se refiere a agentes y objetos de los mitos, a los sujetos de las relaciones, como símbolos.» Ibidem, p. 292: «la fantasía y la dislocación no son características que Lévi-

Strauss suponga esenciales en los procesos mentales de las culturas tribales». En La naturaleza de los mitos griegos, pp. 73 y 82, Kirk valora no obstante la brillantez de la teoría de Lévi-Strauss, que considera la más interesante entre todas las que se ocupan de los aspectos mentales del mito.

133 Detienne, en La invención de la mitología, op. cit., pp. 143-144, dice que en Lévi-Strauss «el modelo griego está explícito y sin reservas», por cuanto su método estructural lleva a cabo una racionalización equivalente a la que hicieron los propios griegos. Cf. Claude Lévi-Strauss, Mythologiques, II. Du miel aux cendres, Plon, París, 1966, p. 407: la marcha hacia la abstracción del mito se sitúa «en las fronteras del pensamiento griego, allí donde la mitología renuncia en favor de una filosofía que emerge como la condición previa de la reflexión científica». Lévi-Strauss no se ocupa del mito griego, pero lo superpone como regla de interpretación de los mitos amerindios.

134 En Regarder, écouter, lire, Plon, París, 1993, p. 153, Claude LéviStrauss compara la música popular con el arte ornamental y la «musique savante» con el arte representativo: «la música que sostiene la danza es como la decoración del objeto». La analogía estaría mejor fundada si la música fuese la crátera fabricada en el torno de la danza y la palabra cantada su motivo ornamental. Así la concibieron, de hecho, los poetas griegos.

135 Henri Bergson, Les deux sources de la morale et de la religion, PUF, París, 1992, pp. 127, 137, 217-218. Traducción española: Las dos fuentes de la moral y la religión, Tecnos, Madrid, 1996.

136 Ibidem, p. 114.

137 Ibidem, p. 142.

138 Ibidem, p. 197.

139 Ibidem, pp. 205 y 208.

140 Ibidem, p. 211.

141 Ibidem, pp. 314-320.

142 Ibidem, p. 263.

143 Gilles Deleuze y Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie?, Minuit, París, 1991, pp. 154 y ss. Traducción española: ¿Qué es la filosofía?, Anagrama, Barcelona, 2017.

144 Ibidem, pp. 157-158 y 161: «La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo, ni siquiera amplificado, ni con un fantasma. De hecho, el artista, incluso el novelista, desborda los estados perceptivos y los pasajes afectivos de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene.»

145 Deleuze y Guattari citan Les deux sources de la morale et de la religion de Bergson para aducir que la fabulación que se inicia con las religiones se desarrolla luego libremente en las artes, ibidem, p. 162, n. 8.

146 Ibidem, p. 169.

147 Ibidem, p. 183.

148 Ibidem, p. 167.

149 Véase Gilles Deleuze, Cinéma 2. L'image-temps, Minuit, París, 1985, p. 66. Traducción española: La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Paidós, Barcelona, 1986.

150 Gilles Deleuze y Félix Guattari, Capitalisme et squizophrénie, II. Mille Plateaux, Minuit, París, 1980, cf. pp. 65, 382 y ss. Traducción española: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, Valencia, 1994.

151 Deleuze, L'image-temps, op. cit., pp. 110, n. 24, y 122.

152 Félix Guattari, L'inconscient machinique, Recherches, París, 1979, pp. 257 y ss.

153 Véase Gerald M. Edelman, Biologie de la conscience, Odile Jacob, París, 2000, pp. 71-73 y 132.

154 Nietzsche emplea la expresión «imagen sonora» («Tonbild») en un curso sobre retórica impartido entre 1872 y 1873, cf. «Cours sur

la rhétorique», en Rhétorique et langage, edición de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2008, p. 37. Traducción española: Friedrich Nietzsche, Escritos sobre retórica, Trotta, Madrid, 2000.

155 L'image-temps, op. cit., pp. 92-95 y 109-110.

156 Henri Bergson, Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, PUF, París, 1985, cf. pp. 114, 185, 226-233, 269-270 y 273274. Traducción española: Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu, Cactus, Buenos Aires, 2006.

157 Deleuze, L'image-temps, op. cit., p. 298.

158 Ibidem, pp. 304-305.

159 Ibidem, p. 308.

160 Ibidem, p. 324.

161 Ibidem, p. 363.

162 Vernant, op. cit., p. 111. Sigue a F. M. Cornford, Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego, Visor, Madrid, 1987.

163 Odisea, XI, 90 y ss.; Sófocles, Edipo rey, 316 y ss.

164 Cornford, op. cit., pp. 157-158.

165 Ibidem, p. 130. La expresión «que conoce las cosas que son, las que serán y las que han sido» (ὃς ᾔδη τὰ τ'ἐόντα τὰ τ'ἐσσόμενα πρό τ'ἐόντα) es aplicada por Homero al adivino Calcante en Ilíada, I, 70. Hesíodo la reproduce como atributo propio de las Musas en Teogonía, 38: «para celebrar las cosas que serán y las que han sido» (εἰρεῦσαι τὰ τ'ἐόντα τὰ τ'ἐσσόμενα πρό τ'ἐόντα).

166 Vernant, op. cit., pp. 386-387.

167 Heráclito, DK 22B1: τοῦ δὲ λόγου τουδ΄ἐόντος ἀεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἤ ἀκοῦσαι καὶ ἀκοῦσαντες τὸ

πρῶτον. «Del lógos que es siempre, los hombres son incapaces de comprensión, los que aún no han oído y los que oyen por primera vez.» La manifestación acústica del lógos parece cuestionada en el fragmento DK 22B101a: «Los ojos son testigos más precisos (ἀκριβέστεροι μάρτυρες) que los oídos.» Pero Heráclito parece referirse aquí a la diferencia entre el testimonio visible, directo, y el relato voluble, no a la naturaleza del lógos. En DK 22B55, lo audible es apreciado como fuente de conocimiento en el mismo grado que lo visible: «De todas las cosas visión, audición, aprendizaje, eso es lo que prefiero» (ὅσων ὄψις ἀκοὴ μάθεσις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέο).

168 Cornford, op. cit., pp. 120, 128-129 y 140.

169 Véase Jean-Pierre Vernant, Les origines de la pensée grecque, PUF, París, 2002, pp. 106, 120 y 131. Traducción española: Los orígenes del pensamiento griego, Paidós, Barcelona, 1992. Cf. Mythe et pensée chez les grecs, op. cit., pp. 202 y ss.; 216 y ss.; 238 y ss.

170 Sobre la tradición dualista en el pensamiento griego, véase G. E. R. Lloyd, Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought, Cambridge University Press, 1966. Traducción española: Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego, Taurus, Madrid, 1987. El autor estudia el sentido abstracto y religioso de distintas polaridades, a partir de las oposiciones naturales entre el día y la noche, masculino y femenino, derecha e izquierda, etc. (pp. 30 y 38); y el cambio que introduce Aristóteles al regular los diversos tipos de oposición lógica (contradicción, contrariedad, subcontrariedad, pp. 86 y ss.). Pero se limita a afirmar que Aristóteles prepara el advenimiento del método científico, basado en el «common-sense» (pp. 419421), y no tiene en cuenta las polaridades manifiestas en las figuras antitéticas del mito ni sus derivas en el discurso filosófico.

171 Hipias Mayor, 298a-d.

172 Τῷ γὰρ Ἰθωματᾳ καταθύμιος ἔπλετο Μοῖσα / ἁ καθαρὰ καὶ ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχοισα. Itome era el monte consagrado a Zeus donde se alzaba la acrópolis de Mesenia. Pausanias, Descripción de

Grecia, I, XXXIII, 2, dice que allí se celebraba un certamen musical y que los versos de Eumelo pertenecían a un himno procesional hacia Delos. Cf. D. L. Page, Poetae Melici Graeci, Oxford University Press, 2005 (en adelante PMG), fragmento 696, y West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 15.

173 West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 16-18, hace referencia a los coros masculinos y femeninos en diversas regiones de Grecia. Claude Calame, en Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, Edizioni dell'Ateneo & Bizarri, Universidad de Urbino, 1977, t. I, pp. 62-63, aboga por la preponderancia de los coros femeninos, basándose en los testimonios de la iconografía y del mito.

174 Platón, Leyes, II, 654a-b. Un poco más arriba (653e-654a), Platón celebra el beneficio de «la alternancia de las fiestas» en honor de las Musas, de Apolo y de Dioniso. Para moderar la tendencia natural de los jóvenes a agitarse y a hacer ruido, dichas divinidades han concedido a los hombres, a diferencia de otros animales, «un sentido del ritmo y de la armonía acompañado de placer».

175 Platón, República, III, 401d, 402c y 403c.

176 Marrou, op. cit., pp. 75-76.

177 Platón, Protágoras, 326a-b. Véase también 325d-326a.

178 Marrou, op. cit., p. 74, documenta el desprecio de los poetas aristocráticos, como Teognis y Píndaro, por la educación de los mathóntes, discípulos de la escuela pública.

179 Ibidem, p. 78.

180 Pseudo-Plutarco, Sobre la música, 2, 1131d, ed. cit., pp. 40-41.

181 Colli, El nacimiento de la filosofía, op. cit., p. 48.

182 Jeanmaire, op. cit., p. 71, llama la atención sobre la proximidad de la primera aparición de Dioniso en Ilíada, VI, 130 y ss. con el pasaje relativo a la escritura que narra la historia de Belerofonte, portador de una tablilla que ordena su muerte por medio de grafismos cuyo significado desconoce, ibidem, VI,

168-170. Por la misma época en que Dioniso es todavía un dios menor objeto de chanza, la escritura aparece como técnica sospechosa capaz de transmitir mensajes que escapan al control de la palabra fiable. El propósito de Jeanmaire al señalar la «solidaridad» entre estas dos «historietas» es justificar la datación tardía de la introducción del culto dionisiaco en Grecia, pero además de su contemporaneidad, los dos pasajes citados comparten cierto carácter de extranjería o enajenación respecto de los valores arcaicos.

183 Véase Rocco Ronchi, La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía, Akal, Madrid, 1996, pp. 14 y 16: «El comienzo de la filosofía no puede entenderse como un paso de la nada al ser, del mȳthos sin lógos al lógos sin mȳthos.»

184 En referencia al libro de Ronchi, José Luis Pardo advierte que esa tarea de desciframiento depende del uso que hagamos de las letras mismas, cf. «Entrevista con José Luis Pardo», en Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, pp. 357358. Ronchi denuncia la «intolerable ingenuidad» de los «oralistas anglosajones» –de McLuhan a Havelock– al presuponer en la fase de transmisión oral del conocimiento categorías propias de la sociología de la comunicación que no son pertinentes sino a partir del uso de la escritura. Esta funciona como un «espejo» de la verdad que «encubre su ser originario», dice Ronchi en tono heideggeriano, al tiempo que lo hace visible en las estructuras del lenguaje. Pardo le devuelve la acusación de ingenuidad, dando a entender que la metafísica europea tampoco puede remontar el umbral del lógos sino de forma ilusoria o «poética». En cualquier caso, resulta indispensable describir el procedimiento por el que el «espejo» de la escritura sustituye a la equivalencia oscura entre diversas formas de phōnḗ, tarea en la que no conviene ignorar la aportación de los oralistas.

185 Parménides, DK 28B1. Algunos autores interpretan que «la diosa» es Diké, la Justicia, quien, según reza el fragmento, porta las llaves que abren o cierran la puerta que permite el paso de la Noche al Día, o de la opinión confusa al conocimiento verdadero. W. C. K. Guthrie, en su Historia de la filosofía griega, Gredos, Madrid,

1984-1993, vol. II, pp. 24-25, señala el paralelismo de la diosa parmenídea con la Musa homérica: «Parménides está bajo el influjo de una vieja tradición, aunque la adaptó a nuevos fines, cuando refiere que la diosa le anunciaba que le enseñaría la verdad y lo que parece verdad pero no lo es.»

186 Platón, Leyes, VII, 817b-c. Javier Aguirre, en Platón y la poesía. Ion, Plaza y Valdés, Madrid-México, 2013, pp. 36-46, destaca las intenciones y los logros de Platón como creador de una «nueva poesía» y el modo en que el filósofo presenta sus diálogos como modelos de la misma.

187 En Gorgias, 502d, Platón hace decir a Sócrates en relación con la tragedia: «He aquí pues una retórica que se dirige a una asamblea donde se mezclan junto a los hombres los niños y las mujeres, y los esclavos con los hombres libres, retórica que no estimamos, porque para nosotros es adulación.»

188 Wade-Gery, op. cit., p. 2.

189 Píndaro, Nemeas, II, 1-2.

190 Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., pp. 157 y ss., 247-248, 260 y 287-289.

191 West, The Making of the Iliad, op. cit., pp. 6-10.

192. Véase Detienne, Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque, op. cit., p. 70: la verdad que transmite el aedo no se opone a la «mentira»; no se trata de lo «verdadero» frente a lo «falso». La única oposición significativa es la de Alétheia y Léthé. En este nivel del pensamiento, si el poeta está verdaderamente inspirado, si su verbo se funda en un don de videncia, su palabra tiende a identificarse con la «Verdad».

193 Hesíodo narra ese episodio en Los trabajos y los días, 654-659. Cf. West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 18-19.

194 Marrou, op. cit., p. 33.

195 Véase el fragmento 265 de la edición de Aloisius Rzach, Hesiodi carmina, Teubner, Leipzig, 1908, p. 221. Heródoto, V, 67,

permite datar la actividad de los rapsodas que recitaban a Homero a comienzos del siglo VI, por su referencia a la prohibición de sus actividades que hizo el tirano Clístenes de Sición (abuelo del ateniense), que reinó de 600 a 570. Píndaro, en el pasaje citado, Nemeas, II, 1-2, dice que los Homéridas eran cantores «de palabras cosidas», rháptṓn epéōn.

196 Véase el comienzo del catálogo de las naves, Ilíada, II, 484.

197 Teogonía, 22 y ss.

198 Detienne, Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque, op. cit., pp. 69 y 127.

199 Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., p. 289.

200 Ibidem, p. 282. Aguirre, op. cit., pp. 57 y ss., afirma que no hay testimonios suficientes para mantener una distinción rígida entre aedos y rapsodas. El mismo autor señala algunas diferencias significativas, como el tamaño de sus respectivas audiencias, pero deja de lado la diferencia fundamental: el rapsoda no es músico, sino una especie de actor que memoriza un texto escrito.

201 Lasserre, op. cit., pp. 27-28, dice que Terpandro adaptó los nómoi de la aulodia a la cítara heptacorde y que sus himnos tenían inspiración homérica. Compuso para el coro, pero sus cantos se adaptaron a la interpretación solista. Cf. West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 329330. El lingüista y filósofo germano Johannes Lohmann considera a Terpandro como la primera personalidad histórica de la música helena, responsable práctico y teórico de la formalización de su sistema tonal –en particular de la tonalidad doria– y representante de la mentalidad pitagórica que alió durante siglos razones matemáticas y musicales, véase Mousiké et logos, T. E. R., Mauvezin, 1989, pp. 92-93 y 98-99.

202 Según Lasserre, op. cit., p. 23, los nómoi eran cantos corales procedentes de las celebraciones rituales. Término de gran riqueza semántica, nómos deriva de la raíz indoeuropea *nem, con variante vocálica *nom. Significa «forma de actuar», «uso», «costumbre» o «ley» y se aplica a las formas de cantar o de tocar un instrumento. Proviene de némō, «repartir según el uso», en particular un terreno

o zona de pasto, entre cuyos derivados están también némos, «bosque sagrado» (como el latín nemus); némēsis, «distribución» o «reparto», pero también némesis, «espíritu de venganza»; nomós, «porción de terreno», «pasto» o «distrito»; nómisma, «medida legal» o «moneda», y finalmente el latín numerus, deriva que Chantraine considera dudosa, cf. op. cit., pp. 742-744. Sobre los sentidos musicales de nómos relacionados con el pastoreo, cf. Lambin, op. cit., pp. 150-151. Sobre su relación estrecha con la voz, cf. Jesper Svenbro, Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne, La Découverte, París, 1988, pp. 123 y ss. Ateneo, Deipnosofistas, XIV, 619b, relata que las leyes de Carondas, legislador siciliano del siglo VI a. C., discípulo de Pitágoras, eran cantadas en los banquetes atenienses. Cf. Gustave Glotz, Histoire grecque, Presses Universitaires de France, París, 1986, vol. I, pp. 240-241: «Las fórmulas de estas leyes eran ritmadas, de modo que al salmodiarlas se aprendiesen fácilmente de memoria.»

203 Marrou, op. cit., p. 43. Cf. pseudo-Plutarco, Sobre la música, 9, 1134b y ss., ed. cit., pp. 62 y ss. Véase también García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., pp. 73-75.

204 Véase Plutarco, Vida de Licurgo, IV, 1. En su viaje a Creta, Licurgo habría convencido a Taletas para que se dirigiese a Esparta, interesado por sus dotes de poeta lírico y legislador, «porque sus canciones eran discursos que por medio de la armonía y el número movían a la docilidad y a la concordia [...] y parecía en cierta manera que aquel preparaba el camino a Licurgo para la educación de sus compatriotas». Cf. Svenbro, Phrasikleia, op. cit., p. 145.

205 Marrou, op. cit., pp. 45 y ss.

206 Barker, op. cit., vol. I, pp. 18-19.

207 En la descripción del escudo de Aquiles, Ilíada, XVIII, 590-605. Cf. Marrou, op. cit., p. 26.

208 M. I. Finley, El mundo de Odiseo, FCE, México, 1999, pp. 56 y 186-187.

209 Ibidem, p. 34. Marrou reduce esa diferencia a una o dos generaciones, cf. op. cit., p. 25.

210 Finley, op. cit., p. 58.

211 Ibidem, p. 36.

212 Véase Lambin, op. cit., pp. 70-71.

213 West sostiene que el metro del verso griego refleja el ritmo con el que fue cantado, acompañado y bailado, cf. Ancient Greek Music, op. cit., p. 130. Recientemente, Georg Danek y Stefan Hagel han ensayado formas melódicas compatibles a un tiempo con las reconstrucciones de las liras arcaicas y con las variaciones de altura acentual de los hexámetros de Homero. Véase el artículo «Homeric Singing. An Approach to the Original Performance», en www.oeaw.ac.at/kal/sh.

214 Milman Parry, The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry, edición de Adam Parry, Oxford University Press, 1987. En la introducción a la obra de su padre, Adam Parry hace un repaso histórico de la cuestión homérica: Cicerón (De oratore, III, 34, 137) daba por sentada la existencia de un texto fijo de los poemas antes de la recensión de Pisístrato recitada por los rapsodas en las celebraciones Panateneas. Flavio Josefo (Contra Apionem, I, 12) sostuvo por vez primera que Homero pudo no haber utilizado la escritura. Los gramáticos alejandrinos advirtieron el carácter ornamental de los epítetos. En 1670, el abad D'Aubignac, reaccionando contra la inmoralidad de los poemas, concluyó que no había existido un poeta llamado Homero. Lo mismo, aunque por razones distintas, afirmaría Giambattista Vico (1668-1744), para quien la grandeza de los poemas fue creación de todo un pueblo. Robert Wood (1717-1771) insistió en la imposibilidad de un Homero letrado y reconoció el valor de la transmisión oral como forma de preservar la tradición. En el XIX, la escuela de los analistas supuso que antes de Homero tuvo que haber un texto original, hecho de fragmentos de diversos poemas, con un grado de fijeza que solo la escritura proporciona. Friedrich August Wolf (1759-1824) demostró, sin embargo, en sus Prolegomena ad Homerum, que en tiempos de Homero el alfabeto no estaba en uso, por lo que los poemas debieron de ser recitados hasta que siglos más tarde se fijaron por escrito. En los años en que Parry desarrollaba sus estudios, los llamados unitaristas reaccionaron contra la crítica del XIX, afirmando que la grandeza de los poemas

homéricos solo puede ser fruto de la mente de un gran poeta.

215. Milman Parry, A comparative study of diction as one of the elements of style in early greek epic poetry, tesis de graduación, Universidad de California, 1923, op. cit., pp. 421 y ss. Platón, en Ion, 530b, hace decir a Sócrates que Homero es «el mejor y más divino de los poetas», aunque con cierta ironía, como si se tratase de un lugar común. Cf. República, X, 607a: «Homero es el más grande de los poetas y el primer poeta trágico.» Parry alude a Aristóteles, Poética, 1448b, 34: Homero es «el poeta más insigne tratando temas nobles» y el precedente de otros géneros literarios, como la tragedia y la comedia.

216 Parry, op. cit., p. 423. Cf. West, The Making of the Iliad, op. cit., p. 3: si bien la idea de que los poemas homéricos fueron resultado de una larga tradición oral era corriente desde el siglo XVIII, «el logro de Parry fue explorar el lenguaje formular de la épica de manera más completa y demostrar su carácter sistemático».

217 Parry, op. cit., p. 424. La escritura del joven Parry está teñida de un platonismo difuso que, mezclado con el gusto romántico por el arte popular, desemboca en utilitarismo: de esa particular mezcla emerge un estilo de pensamiento original, en sintonía con su época, contemporáneo de la lingüística estructural. Cf. Adam Parry, op. cit., p. xxv, sobre el «platonismo» de Milman Parry; y p. xxix, sobre su «sentido del lenguaje, propio del siglo XX». Recordemos que Nietzsche había comparado a Homero con la escultura, tomando ambos por ejemplo del arte apolíneo, cf. El nacimiento de la tragedia, op. cit., 5, p. 63.

218 Op. cit., pp. 426-427.

219. Véase Antoine Meillet, Les origines indo-européennes des mètres grecs, PUF, París, 1923, p. 61: «La epopeya homérica está enteramente hecha de fórmulas que los poetas se transmitían. Tomando un fragmento cualquiera, uno reconoce rápidamente que está compuesto de versos o secciones de verso que se repiten textualmente en uno o varios pasajes. […] La epopeya homérica es una poesía de gente de oficio, hecha de fórmulas aprendidas, y que hubiera resultado dificultoso componer de otro modo, dado el verso tradicional que en ella se empleaba.»

220 The Traditional Epithet in Homer, en The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry, p. 13. Defendida en la Universidad de la Sorbona con el título L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique y publicada por Les Belles Lettres, París, 1928, la tesis doctoral de Parry fue dirigida por Aimé Puech (previamente Victor Bérard había declinado hacerlo). Contó con el apoyo de Antoine Meillet, quien facilitó a Parry el conocimiento de Matija Murko, estudioso de la poesía yugoslava, cuya influencia sería determinante en la decisión de Parry de investigar la épica cantada por los guslari serbocroatas. Cf. A. Parry, op. cit., pp. xxiii-xxiv. La definición de la fórmula se encuentra también en el artículo «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», op. cit., p. 266: «un grupo de palabras regularmente empleado bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada».

221 Las principales secciones del hexámetro dactílico (cuyo esquema regular sería: – uu – uu – uu – uu – uu – u) son: 1) Del principio del verso a la cesura femenina o trocaica, en posición «débil», tras la primera sílaba breve del tercer dáctilo: – uu – uu – u. 2) De dicha cesura trocaica al final del verso: u – uu – uu – u. 3) Del principio del verso a la cesura llamada pentemímera («tras el quinto medio pie»), que corresponde a la frase que acaba en posición «fuerte» del tercer pie (– uu – uu –). 4) De la cesura llamada heptemímera («tras el séptimo medio pie», o la sílaba larga del cuarto dáctilo), hasta el fin del verso: uu – uu – u . 5) De la llamada diéresis bucólica, tras el final del cuarto pie, hasta el final del verso: – uu – u. Parry sigue a Louis Havet, Cours élémentaire de métrique grecque et latine, Delagrave, París, 1886.

222 Véase The Traditional Epithet in Homer, op. cit., p. 16.

223 Véase «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», op. cit., p. 312.

224 Parménides, DK 28B8.

225 Svenbro, La parole et le marbre, op. cit., p. 163. Cf. Marcel Mauss, «Essai sur le don», en Sociologie et anthropologie, PUF, París, 2004, pp. 269272. Traducción española: Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas, Katz,

Buenos Aires, 2009.

226. Sobre los dones hospitalarios de Alcínoo a Ulises, véase Od., VIII, 424-432. Sobre el canto como don supremo, de origen divino, ibidem, 43-45, 477-491 y IX, 2-11.

227 Cf. «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», op. cit., p. 277. Algunos epítetos se aplican a todos los nombres propios de cierta categoría, como díos, «divino», asociado a 32 héroes diferentes. Aparte de los nombres propios, hay fórmulas para los caballos, para la raza humana, para los aqueos, para los barcos, etc. Cf. The Traditional Epithet in Homer, op. cit., pp. 18-19. Sin embargo, solo los nombres propios y sus epítetos proporcionan material suficiente para la descripción del sistema formular, ibidem, p. 105.

228 Píndaro, Nemeas, V, 1-5.

229 Svenbro, La parole et le marbre, op. cit., p. 180.

230 Ágalma es primeramente «ornamento» admirable, «joya» regia; en época clásica, «estatua» consagrada a un dios, «imagen bella» u «ofrenda» valiosa. Es aplicable también al canto, en la medida en que contribuye a proporcionar «honor y gloria» a un país, a una ciudad o a un linaje, cf. Magnien y Lacroix, Dictionnaire grec-français, op. cit., p. 5.

231 Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., pp. 163-164.

232 C. M. Bowra, en Homero, Gredos, Madrid, 2013, pp. 28-29, interpreta adecuadamente el alcance de la teoría de Parry, en relación con el modo en que la condición métrica de la fórmula se amplía a la longitud del verso y a «los pasajes más extensos», cuya función resulta comparable a la de la fórmula, pero con la particularidad de que «son más visibles». La atracción sonora –invisible– del metro condiciona la visibilidad de los símiles extensos y de los temas recurrentes.

233. Émile Benveniste, en Problèmes de lingüistique générale, Gallimard, París, 1966, vol. I, pp. 153 y ss., explica que la frase nominal sin verbo ni cópula cumple también una función verbal,

pero impersonal, sin determinación temporal ni relación con el locutor. La frase verbal comunica datos y hechos, en tanto que la frase nominal enuncia verdades generales, de tipo proverbial. Aunque el predicado sea adjetivo, establece la equivalencia, total o parcial, entre dos elementos nominales. Expresa una parte esencial del ser del sujeto y no un accidente circunstancial. La fórmula nombre-epíteto en Homero representa un caso particular de esa predicación esencial: el epíteto significa un valor de leyenda, la pertenencia a la clase de los héroes, lo que merece ser cantado.

234 Véase Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, edición de Tullio de Mauro, Payot, París, 1996, pp. 115-116 y 224. Meillet, quien supervisó la evolución de la tesis de Parry en La Sorbona, había seguido las lecciones de Saussure en la École des Hautes Études de París entre 1885 y 1891 y fue a partir de ahí su correspondiente habitual. Véase Tullio de Mauro, «Notes biographiques et critiques sur Ferdinand de Saussure», en apéndice a su edición del Cours de linguistique générale, pp. 334 y ss. Uno de los antecesores de Saussure, Mikolaj Kruszewski, en Writings in General Linguistics, John Benjamins, Ámsterdam-Filadelfia, 1995, pp. 55, 60 y 63, hablaba del «empeño inconsciente del organismo hacia la economía de fuerzas» para describir la reducción de las fluctuaciones de la fonación a un sonido que percibimos como «aproximadamente el mismo». La lengua realiza una selección de los datos naturales que conduce a «una cierta armonía del sistema de sonido» en un dialecto y en una época dada. La «economía de fuerzas» que da lugar al fonema no puede ser, por tanto, del todo arbitraria. Émile Benveniste, op. cit., p. 55, matizó el pensamiento de Saussure diciendo que la unión entre significante y significado es necesaria, aunque arbitraria la relación entre el signo y el objeto que representa. Roman Jakobson, en Essais de linguistique générale, 2. Rapports internes et externes du langage, Minuit, París, 1973, pp. 87 y 95, puso el acento en la tensión entre elementos invariantes y variables que proporcionan al lenguaje su «creatividad ilimitada» y calificó de «simplificación engañosa» la reducción de los signos verbales a relaciones arbitrarias.

235 Mauss incluye los cantos, las danzas y las representaciones dramáticas en el conjunto de los intercambios agonísticos de bienes (potlatch) entre sociedades arcaicas, en los que todo «es causa de

emoción estética, no solamente de emociones de orden moral o de interés». Véase Mauss, op. cit., pp. 274-275.

236 Véase Louis Gernet, «La notion mythique de la valeur en Grèce», en op. cit., pp. 121 y ss.

237 Heródoto, III, 39-43. Según Mauss, el sacrificio de los bienes más preciados está muy extendido en las sociedades que estudia. Es signo de poder que obliga al rival a superarlo, igual que ocurre con el monto de los dones, y contribuye a mantener una paz precaria. Véase op. cit., pp. 200-202.

238 Gernet, op. cit., pp. 178-179.

239 Svenbro, La parole et le marbre, op. cit., pp. 168 y 177.

240 The Traditional Epithet in Homer, pp. 11 y 54.

241 Bowra, en Heroic Poetry, op. cit., pp. 36-39, subraya el carácter modular y lineal del verso épico, unidad funcional que garantiza «movimiento, perspectiva y variedad». La música cumple, en su opinión, un papel secundario, si bien, incluso a través de la monotonía habitual del canto épico, influye en su significado, «tanto para oscurecer como para ilustrar las palabras».

242 Parry, «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», op. cit., p. 324.

243 The Traditional Epithet in Homer, op. cit., pp. 9 y 82.

244 Sobre la relación entre técnica formular e improvisación, véase Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., pp. 74 y 282: el acompañamiento musical hace de soporte para estructurar el verso. Cf. Bowra, Heroic Poetry, op. cit., pp. 215-216: la poesía heroica es un arte situacional para la escucha, «el bardo que recita un poema lo compone en el acto de recitación». Havelock, op. cit., pp. 54 y 97, destaca el papel mnemotécnico del ritmo y describe la técnica formular –algo rígidamente– como «variación dentro de lo mismo»; en pp. 143 y ss. explica el modo en que la memoria verbal se sirve del metro y de la melodía. Véase también Bruno Gentili, Poesía y público en la Grecia antigua, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona,

1996, pp. 26-40, donde el autor italiano compara las técnicas del aedo y del rapsoda griegos con las de los repentistas italianos del Settecento.

245 «Studies in the epic technique of oral verse-making. II. The homeric language as the language of an oral poetry», op. cit., p. 330.

246 Ibidem, p. 336.

247 Sobre el procedimiento de acuñación de nuevas fórmulas, véase Bowra, Homero, op. cit., pp. 32-33: «el estilo homérico está mucho menos esclerotizado de lo que sostienen algunos de sus críticos o de lo que lo están sus correlatos modernos en lengua rusa o yugoslava». En Heroic Poetry, op. cit., pp. 230 y ss., el mismo autor destaca, no obstante, la mayor regularidad del hexámetro heleno en comparación con la técnica formular en otras lenguas (rusa, eslavas, tártaras). En el extremo opuesto se situarían las fórmulas en el poema del Cid: el octosílabo español admite muchas irregularidades y es menos rítmico, lo cual diluye la impresión formular, probablemente porque el poema fue escrito cuando la técnica de improvisación oral había quedado atrás, cf. ibidem, pp. 247 y ss.

248 «Whole formulaic verses in greek and southslavic heroic songs», op. cit., p. 387. Fränkel, op. cit., pp. 44 y 46, se refiere al hexámetro homérico como «un peculiar manejo de la relación entre el sentido de las palabras y el ritmo del verso», una fusión plástica que no difiere «del ritmo obligado de las cosas».

249 Véase Marcel Jousse, Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs, Beauchesne, Archives de Philosophie, 2, cahier IV, París, 1924. Adam Parry precisa que, a partir de esta lectura, su padre modificó la idea de Homero como poeta «tradicional» y comenzó a hablar de él como poeta «oral», cf. op. cit., pp. xxiii-xxiv.

250 Jousse, op. cit., pp. 33-34.

251 Ibidem, pp. 42-45.

252 Ibidem, pp. 47-48.

253 Ibidem, p. 51.

254 Ibidem, pp. 77-80.

255 Ibidem, p. 52.

256 Ibidem, pp. 62-64.

257 Cf. Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Gallimard, París, 1964, p. 203: la estructura del mundo percibido por el hombre «es tal que todas las posibilidades del lenguaje están ya dadas en él». Traducción española: Lo visible y lo invisible, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

258 Jousse, op. cit., pp. 99-116, con referencia a Antoine Meillet y a su visión del carácter formular de la poesía homérica. Más adelante, ibidem, p. 167, reclama aparatos de registro fonográfico adecuados para el estudio de la fonética experimental en estos términos: «Llegará un día en que el disco reemplazará la página. La pura transcripción fonética nos devolverá a Homero, salvo su orquéstica delicada que deberemos no obstante intentar mimetizar.»

259 The Traditional Epithet in Homer, op. cit., p. 20, n. 1. Cf. p. 153, donde Parry cita otra definición semejante, tomada de Ferdinand Brunot, La pensée et la langue, Masson, París, 1922, p. 633: «Las caracterizaciones son muy a menudo aplicadas a los nombres con ayuda de epítetos, es decir, palabras o expresiones puestas en relación sin ningún verbo cópula como intermediario.»

260 El DRAE define el epíteto como «adjetivo o participio cuyo fin principal no es determinar o especificar el nombre, sino caracterizarlo». Según la Nueva gramática de la lengua española, I, Espasa, Madrid, 2010, p. 913, «los epítetos son adjetivos calificativos que destacan una propiedad inherente, prototípica o característica del sustantivo al que modifican». Algunos autores, sin embargo, llaman epíteto al adjetivo antepuesto al sustantivo, aunque la cualidad que destaca no sea inherente. Finalmente, la denominación se extiende también en ocasiones a adjetivos pospuestos que expresan cualidades características, aunque no exclusivas, del sujeto. Parry estudia justamente esta gradación de funciones en el uso de los epítetos en Homero.

261 Homero aplica el epíteto leukṓlenos, «de blancos brazos», a Hera, Ilíada, I, 208; a Helena, ibidem, III, 121; a Andrómaca, ibidem, VI, 377; a Areta, reina de los feacios, en Odisea, XI, 335.

262 The Traditional Epithet in Homer, op. cit., p. 21.

263 Ibidem, pp. 24-36.

264 Ibidem, p. 84.

265 Ibidem, pp. 87-95.

266 Ibidem, p. 118.

267 Véase una lista de este tipo de epítetos, ibidem, p. 49.

268 Ibidem, p. 145.

269 Sobre la conveniencia del uso de ánax andrón, cf. «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», op. cit., p. 324: la fórmula es usada no solamente para Agamenón entre los aqueos, sino para otros héroes, algunos de los cuales, observa Parry, no son más jefes que el resto.

270 The Traditional Epithet in Homer, op. cit., pp. 151-152. Eumeo es llamado «divino» en Odisea, XIV, 3 y en adelante. El «uso ilógico» de algunos epítetos fue ya señalado por Aristarco de Samos: así en Ilíada, VIII, 555, decir «brillante luna» cuando la luna no está llena; o en Odisea, VI, 74, llamar prendas de «radiante lino» a las que Nausicaa y sus sirvientas llevan a lavar, cuando de hecho están sucias. Cf. Parry, ibidem, p. 120.

271 Kirk, en Los poemas de Homero, op. cit., pp. 196-197, considera el aumento de términos abstractos entre la época micénica y el periodo clásico, una progresión que se manifiesta también entre la Ilíada y la Odisea, atribuible quizá a «una mayor libertad de los aedos» respecto del lenguaje tradicional.

272 Sobre las fluidas relaciones entre lo divino y lo humano en la Grecia antigua, hasta llegar a los procesos de divinización o apoteosis de algunos reyes, véase Lambin, op. cit., pp. 212-214.

273 The Traditional Epithet in Homer, op. cit., pp. 184 y 190.

274 Ibidem, p. 127.

275 Hacia finales de siglo IV d. C., San Agustín se asombraba de la costumbre de San Ambrosio, obispo de Milán, de leer para sí, en silencio, y no de viva voz. Véase Confesiones, VI, III, 3. La lectura en voz alta todavía era costumbre en la España del Siglo de Oro, cf. Margit Frenk, Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes, FCE, México, 2005, pp. 48 y ss. Quevedo decía, en un famoso soneto: «Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos.» Francisco de Quevedo, Poesía original completa, edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983, p. 105.

276 Citado por Jakobson, op. cit., pp. 238 y ss. Sobre los procesos de destrucción de lenguaje, ibidem, pp. 247-248.

277 Kruszewski, op. cit., pp. 20 y 125-126. El proceso de «reintegración» se puede resumir de este modo: damos nombre a las cosas sustituyéndolas por una determinada relación entre sonidos e ideas que percibimos como constantes, ibidem, pp. 157 y 160-161; por semejanza con ciertos sonidos e ideas nace una nueva palabra que, en principio, no es inherente a la cosa; el uso en contigüidad con otros términos le proporciona su significado; a lo largo del uso, los procesos fonéticos pueden «oscurecer las huellas» de su origen; la palabra evoluciona hacia «el complejo sonoro más simple y fácilmente pronunciable» y finalmente se convierte en signo inherente a la cosa, ibidem, p. 172. De un proceso degenerativo se pasa así a un proceso de «reintegración». Kruszewski considera el lenguaje como una lógica matemática o un álgebra, pero comparable al mismo tiempo con los ciclos biológicos.

278 Ibidem, p. 127.

279 Ibidem, p. 156.

280 Ibidem, p. 166.

281 Ibidem, p. 63. El término «armonía» en Kruszewski expresa una

suerte de resonancia entre las unidades fonológicas o morfológicas, formadas por selección de los datos «antropofónicos» relevantes, y la totalidad del sistema de la lengua, abierto a la creación asociativa, que se alimenta de los «factores de destrucción». La «totalidad armónica» de la lengua es un concepto enteramente ambiguo, porque se sostiene entre dos límites variables que tocan con lo ilimitado: el continuo sonoro y la extensión indefinida del sistema. No se hace perceptible sino en el contexto determinado por un uso del habla o como ficción totalizadora del teórico. Kruszewski reconocía, por otra parte, «la mayor o menor disposición, por decirlo así, del lenguaje hacia algunos sonidos por encima de otros». Por ejemplo, la declinación «heterogénea» de una palabra, siguiendo la tendencia a emplear ciertos sonidos, acaba modificando su raíz, por asimilación con otras raíces de sonoridad semejante, ibidem, pp. 138-139. Un hecho infralingüístico puede condicionar el hecho lingüístico. Eso es lo que implica, en realidad, el concepto de «reintegración»: la relación dinámica del lenguaje con un medio sonoro que lo excede.

282 Saussure, op. cit., p. 124.

283 Ibidem, p. 143. Y un poco antes, p. 142: «Un "estado absoluto" se define por la ausencia de cambios y como, pese a todo, la lengua se transforma, por poco que sea, estudiar un estado de la lengua consiste prácticamente en despreciar los cambios poco importantes, igual que los matemáticos desprecian las cantidades infinitesimales en ciertas operaciones, como el cálculo de logaritmos.»

284 Véase la nota correspondiente al tercer curso, 1910-1911, en Cahiers Ferdinand de Saussure. Revue suisse de linguistique générale, 58/2005, Droz, Ginebra, 2006, p. 148: «A veces hacemos de un signo gráfico un ser ficticio que parece preexistir a todo. [...] Ese signo está casi fuera de las lenguas como un ser mitológico.»

285 Cours de linguistique générale, op. cit., p. 153.

286 Véanse las notas de Saussure para un libro en curso de elaboración, descubiertas en 1996 en los fondos de la Biblioteca Pública Universitaria de Ginebra: Ferdinand de Saussure, Écrits de linguistique générale, edición de Simon Bouquet y Rudolf Engler, Gallimard, París, 2002, p. 32: solo el «hecho abstracto» o la

«identidad acústica» forman la «entidad acústica» y «no hay que buscar un objeto primero más tangible que ese primer objeto abstracto». Saussure también recurre al ejemplo musical, porque «ocurre lo mismo con toda entidad acústica» que se realiza y se aniquila en el tiempo: «¿Dónde existe una composición musical? [...] Realmente esa composición no existe sino cuando se la ejecuta; pero considerar esa ejecución como su existencia es falso. Su existencia es la identidad de las ejecuciones.» Resulta discutible, sin embargo, que la memoria acústica obedezca a un concepto mitificado de identidad.

287 Cours de linguistique générale, op. cit., p. 154. Cf. Écrits de linguistique générale, p. 28: «No establecemos ninguna diferencia seria entre los términos valor, sentido, significación, función o empleo de una forma, ni siquiera con la idea como contenido de una forma; estos términos son sinónimos. Es preciso reconocer, en todo caso, que valor expresa mejor que cualquier otra palabra la esencia de ese hecho, que es también la esencia de la lengua, a saber, que una forma no significa, sino que vale: aquí está el punto cardinal. Vale, por consiguiente implica la existencia de otros valores.»

288 En otra de sus lecciones, decía Saussure: «todas las incongruencias del pensamiento provienen de una insuficiente reflexión sobre lo que es la identidad o los caracteres de la identidad, cuando se trata de un ser inexistente, como la palabra, o la persona mítica, o una letra del alfabeto...». Véase Robert Godel, Les sources manuscrites du «Cours de linguistique générale» de F. de Saussure, Droz, Ginebra, 1957, p. 136.

289 Saussure emplea la expresión «image acoustique» en su definición del signo lingüístico como sinónimo del significante fónico que remite a un significado conceptual, véase Cours de linguistique générale, op. cit., p. 98. Difiere de la «imagen sonora» de Nietzsche, que actúa como «marca» de la sensación visual, aunque no de manera arbitraria, en la medida en que se presta a elaboración musical. Véase «Cours sur la rhétorique», op. cit., p. 37 y, en el mismo volumen, «Fragments sur le langage», p. 75: «el batir del pulso rítmico es mucho más potente que la palabra, el signo indigente».

290 «The homeric gloss: a study in word-sense», op. cit., p. 249.

291 Véase Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage, Minuit, París, 1963, pp. 176 y ss.

292 A la fórmula épica de sujeto antecede el sistema arcaico de asignación de nombres propios según los clanes totémicos, los linajes y las funciones sociales observado en muchas tribus, que Mauss presenta como sustrato del concepto latino de persona, cuyo significado original («máscara») remite a las danzas rituales en las que el individuo encarna su legado ancestral. Véase Marcel Mauss, «Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi"», en Sociologie et anthropologie, pp. 333 y ss. Pero entre la máscara y la persona jurídica latina, que da lugar a la conciencia cristiana, debemos situar la fase propiamente helena de ideación del sujeto según la aretḗ, que, fundida con la concepción del alma inmortal proveniente de la India, conduce a la idea socrática y platónica de la psykhḗ individual. La representación griega del sujeto se alza desde la danza coral, la máscara y la escena, al plano del discurso por medio del verso.

293. Véase Cedric H. Whitman, Homer and the Heroic Tradition, Norton, Nueva York, 1965, pp. 102 y ss. Milman Parry, en «The Homeric Metaphor as a Traditional Poetic Device», op. cit., p. 419, señalaba también la escasez de metáforas en toda la épica antigua, en comparación con la abundancia de símiles, y su carácter formular, ajeno a la expresión del pensamiento singularizado.

294 «The traditional metaphor in Homer», op. cit., p. 371: Homero «siempre trae de nuevo la frase con el mismo ritmo en el mismo lugar del verso [...]; la expresión formular de Homero es en esto muy parecida al canto ritual». Recordemos que Bowra demuestra, en su estudio sobre el canto primitivo, la relación de los encantamientos y las jaculatorias rituales con la danza.

295 Véase Poética, 1459a, 5-8: πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ᾽ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστιν· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν. Y Retórica, 1405a, 8-10: καὶ τὸ σαφὲς καὶ τὸ ἡδὺ καὶ τὸ ξενικόν ἔχει μάλιστα ἡ μεταφορὰ, καὶ λαβεῖν οὐκ ἐστιν αὐτὴν παρ᾽ἄλλου.

296 «The traditional metaphor in Homer», op. cit., p. 374.

297 Poética, 1457b, 5 y ss.: μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ ἒιδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ ἒιδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.

298 Véase Retórica, 1405a, 10 y ss.; 1405a, 28 - 1405b, 18.

299 Filolao, DK 44B6.

300 Retórica, 1412a, 11 y ss.

301 Ibidem, 1411a, 1 y ss.

302 Poética, 1457b 16 y ss. = Empédocles, DK 31B152.

303 «Padre de todas las figuras», dice del sol Jacques Derrida en «La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique», Marges de la philosophie, Minuit, París, 1972, p. 290. Traducción española: Márgenes de la filosofía, Cátedra. Madrid, 1994. Evaluando el alcance de la analogía solar de Aristóteles, Derrida concluye: «Cada vez que hay una metáfora, hay sin duda un sol en alguna parte», ibidem, p. 300. Como metáfora suprema, la «luz de la razón» no escapa a la ley de la «plusvalía» y de la «usura» (en el doble sentido de ganancia excesiva y de desgaste debido al uso) que rige los intercambios semánticos: «Las nociones abstractas esconden siempre una figura sensible», ibidem, p. 250. La cuestión es determinar si esa figura oculta es eminentemente visual o tiene alguna cualidad sonora.

304 Heráclito, DK 22B100.

305 Retórica, 1407a, 11 y ss.

306 Ibidem, 1410b, 15-25.

307 Alcmán, PMG 40. Cf PMG 1: «Soy una doncella que en vano canta cual la lechuza desde la viga del techo»; PMG 7: «He escuchado al ruiseñor junto a las corrientes del Eurotas»; y PMG 39: «Estas palabras y esta melodía compuso Alcmán, vibrando la lengua para imitar la voz de las perdices.» Véase la edición de Francisco Rodríguez Adrados, Lírica griega arcaica, Gredos, Madrid, 1980, pp.

143, 147 y 150.

308 Demócrito, DK 68B158, dice respecto de los animales: «nosotros mismos hemos sido sus aprendices y discípulos en las cosas principales que nos ocupan: como de la araña en el tejido y la costura, de la golondrina en la arquitectura, del cisne y del ruiseñor en el canto que de ellos imitamos».

309 Gregory Nagy, La poésie en acte. Homère et autres chants, Belin, París, 2000.

310 Nagy, ibidem, pp. 17 y ss., 37, 64, 55 y 79. Cf. p. 13: «El sentido primero de mímēsis es el de "reactualización dramática"», antes que el de reproducción de las relaciones de semejanza o de analogía que adquirirá con Platón y con Aristóteles.

311 Seguimos la etimología trazada por Nagy, ibidem, p. 51. Cf. Chantraine, op. cit., pp. 1142 y 1132-1133, y Magnien y Lacroix, op. cit., p. 1902.

312 Véase Píndaro, Olímpicas, XIV, 17: lydṓi tropṓi, «en modo lidio».

313 Aristóteles, Problemas, XIX, 38, edición de Ester Sánchez Millán, Gredos, Madrid, 2004, p. 270.

314 Platón, República, III, 400d: trópos tḗs léxeōs, «manera de decir».

315 Retórica, 1405b, 18-20.

316 Gentili, Poesía y público en la Grecia antigua, op. cit., p. 113.

317 Véase Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 101-102 y 108-109.

318 Arístides Quintiliano, De musica, II, IX, pp. 69-70. Véase la traducción española de Luis Colomer y Begoña Gil, Sobre la música, Gredos, Madrid, 1996. Citamos según la edición de R. P. Winnigton-Ingram, Aristidis Quintiliani de musica libri tres, Leipzig, 1963, cuya paginación y números de líneas reproduce la edición de Colomer y Gil.

319 Ibidem, II, X, p. 73.

320 Poesía y público en la Grecia antigua, op. cit., p. 115. Frente a la interpretación de Havelock, centrada en el uso que hace Platón del concepto de mímesis, Gentili profundiza en su significado preplatónico. Havelock, op. cit., p. 38, resalta la polisemia propia del concepto, que se aplica tanto a la composición y a la interpretación como al aprendizaje, lo cual permite a Platón desplazar su sentido «de la situación artística a la educativa». Gentili remonta a la costumbre arcaica, asentada en los ritos iniciáticos y orgiásticos, de reproducir aspectos de la naturaleza por medio de las figuras de la danza o de instrumentos musicales, como el rhómbos mágico que imitaba, al hacerlo girar velozmente atado a una cuerda, el mugido del toro. En este contexto hay que situar el fragmento antes citado de Demócrito, acerca del origen animal de las prácticas culturales. La reproducción de la tradición poética respondía a esa misma mentalidad que daba lugar a la imitación de las voces animales (como hacía Alcmán) e implicaba la «identificación psicológica» del ejecutor y del receptor con lo imitado. Véase Gentili, op. cit., pp. 116, 120 y 124.

321 Ilíada, I, 249: τοῦ καὶ από γλώσσης μέλιτος γλυκίον ῥέεν αυδή.

322 «The traditional metaphor in Homer», op. cit., pp. 374-375.

323 Whitman, op. cit., pp. 114-115, proporciona ejemplos de cómo una fórmula recobra significación en un determinado contexto, rebasando su condición habitual de «mero ornamento épico». Así cuando en Ilíada, XVI, 705, Patroclo, que intenta asaltar los muros de Troya haciendo frente al mismo Apolo, es llamado «semejante a un dios». O cuando Aquiles, en XXIV, 572, sale de su tienda fiero «como un león» tras amenazar de muerte al viejo y atemorizado Príamo. «Incluso un cliché como “Aurora de dedos de rosa”», dice Whitman, «pasa de lo funcional a lo simbólico por constante referencia al espacioso mundo de los dioses.»

324 Odisea, IV, 430: δὴ τότε κοιμήθημεν ἐπι ῥηγμινι θαλάσσος, literalmente: «entonces caímos dormidos junto a la rompiente del mar». La misma fórmula retorna en IV, 575 y en IX, 169, donde Pabón traduce de manera levemente distinta, igualmente eficaz

desde el punto de vista de la eufonía, aunque reduce el efecto de la reiteración formular: «nos dormimos oyendo el romper de las aguas marinas». La escueta traducción de Bérard: «nos acostamos para dormir en la orilla arenosa del mar» («on s'étend pour dormir sur la grève de mer») suprime el componente sonoro implícito en rhēgmini («rompiente») o en otros derivados de rhēgnymi («romper», «hacer estallar»), como rḗktēs («temblor de tierra») o rágdaios («violento», dicho de una tormenta). Cf. Chantraine, op. cit., pp. 971972. El verso que sigue a esta fórmula de fin de jornada en los pasajes citados es la fórmula habitual de inicio de la jornada siguiente: Ἦμος δ'ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἠώς: «Al mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa.»

325 El verso formular de fin de jornada marca siempre el fin de un episodio y el comienzo de otro especialmente significativo. En el episodio citado del canto IV, 430, tras un descanso nocturno en la isla de Faros, Menelao se apresta a atrapar al Viejo del Mar, el multiforme Proteo, con ayuda de su propia hija Idotea. En el mismo canto, 575, Menelao escucha las últimas nuevas acerca de Ulises de boca de Proteo, antes de descansar para iniciar al día siguiente el regreso a su patria, con el que concluye su relato a Telémaco de las noticias que tiene de Ulises. En el canto IX, 169, Ulises y los suyos, tras una jornada de cacería concluida con un festín junto a la nave, van a internarse al día siguiente en la cueva del Cíclope. Cf. una fórmula semejante en XIX, 427: «a sus lechos marcharon buscando el regalo del sueño». Le sigue, como era de esperar: «Al mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa.» El crepúsculo vespertino se indica varias veces en la Odisea con otra fórmula: «A ponerse iba el sol y las sombras ganaban las calles», cf. II, 388 y III, 487 y 497, donde la repetición cercana produce la sensación de estribillo. Esta última fórmula aparece también en XV, 185 y 296, donde resulta incongruente, pues la acción se sitúa en la nave de Telémaco, en plena travesía y no en la ciudad.

326 Whitman, op. cit., pp. 110-111, contradice el punto de vista de Aristóteles acerca de la importancia de las metáforas y su relación con el genio singular de Homero: «Ya sea que una fórmula dada incluya o no una metáfora, es en todo caso imaginista y apela directamente a los sentidos. [...] pues toda expresión poética es un artificio cuyo propósito es la subordinación de las relaciones lógicas

al simbolismo de la forma artística; y esa tarea está igualmente bien realizada –si no mejor realizada– por una serie especialmente concebida de fórmulas que por la metáfora. De hecho resulta que la metáfora es una de las muchas técnicas empleadas por la fórmula para construir imágenes.»

327 G. W. Leibniz, «Monadología», 20 y 21, Opera Philosophica omnia, edición de J. E. Erdmann, Berlín, 1959, p. 706: «Pues experimentamos en nosotros mismos un estado en el cual no nos acordamos de nada ni tenemos percepción distinta alguna, como cuando caemos desfallecidos o cuando nos abruma una profunda somnolencia sin sueños. En ese estado el alma no difiere sensiblemente de una simple Mónada.» Cf. «Réflexions sur l'essai de l'entendement humain de Mr. Locke», ibidem, p. 137: «como cuando escucho el ruido del Mar, oigo el de todas las olas en particular que componen el ruido total, aunque sin discernir una ola de otra».

328. Aunque la lógica contemporánea utiliza el término intensio como sinónimo de «comprensión» de los rasgos esenciales que definen un concepto, en la escolástica medieval y en Leibniz significaba aumento gradual (opuesto a remissio o disminución) de una cualidad física, como la velocidad del movimiento. Véase José Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, Ariel, Barcelona, 1994, t. II, p. 1885, bajo «intensión». Deleuze y Guattari aplican la noción física de la intensidad al concepto mismo, cf. Qu'est-ce que la philosophie?, op. cit., p. 26: «El concepto se define por la inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a infinita velocidad» (la cursiva es de los autores).

329 Whitman, op. cit., p. 112.

330 Ibidem, pp. 104 y ss.

331 Ibidem, pp. 109-110.

332 Ibidem, p. 112. Cf. p. 123: «Este uso de los materiales poéticos es enteramente característico de Homero. Descansa en la compresión o en la expansión de imágenes cuya unidad más pequeña es la frase formular y cuyo desarrollo más largo puede

alcanzar muchos versos.»

333 Whitman, op. cit., pp. 117 y ss.

334 Ibidem, p. 123.

335 Ibidem, p. 125. Fränkel, op. cit., pp. 54-55, dice que los símiles homéricos obligan a combinar imágenes diferentes, produciendo una suerte de «visión estereoscópica. [...] Los símiles ensanchan el horizonte al detener el curso de la acción e introducir en ella una consideración detallada».

336 Whitman, op. cit., p. 105.

337 Ibidem, pp. 126-127.

338 Ibidem, p. 123.

339 Ibidem, p. 124.

340 Ibidem, pp. 95-98. Cf. algunas reproducciones de las ánforas de este periodo en Furio Durando, Ancient Greece. The Dawn of the Western World, Barnes & Noble, Nueva York, 2000, pp. 118-119.

341 Whitman, op. cit., pp. 252 y ss. El autor estudia detalladamente las numerosas correspondencias simétricas o anulares entre las jornadas, las escenas y los cantos de la Ilíada, producto de un arte sin duda deliberado y eficiente. Estos fenómenos estructurales son menos significantes en el conjunto de la Odisea, que responde a un esquema lineal y a una estética más naturalista y descriptiva, comparable no tanto a las vasijas del Geométrico tardío como a las del siguiente periodo llamado Proto-Ático, en el que empiezan a manifestarse algunas influencias orientales, cf. ibidem, pp. 285 y ss. En la Odisea, XI, 170 y ss. hallamos, sin embargo, uno de los ejemplos más característicos de la figura retórica que se conocerá más tarde como hysteron próteron («lo último en primer lugar»), cuando el fantasma de Anticlea, madre de Ulises, responde a las preguntas que le formula su hijo en orden inverso, creando, como dice Whitman, un «efecto de hechizo», como de resonancia en eco, ibidem, p. 98.

342 Sin detenerse en esa asociación entre las órbitas del cosmos y

del orden ciudadano, Whitman comenta que el escudo de Aquiles, en el canto XVIII de la Ilíada, «se somete a una tremenda expansión y deviene una metáfora de la totalidad del mundo heroico», op. cit., p. 126.

343 José Ángel Valente, Obra poética, 1. Punto cero (1953-1976), Alianza, Madrid, 1999, p. 120.

344 Véase Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs, op. cit., p. 215. Según Marcel Detienne, el concepto que Vernant llama «geométrico» de la isonomía política griega nace en la clase guerrera, véase «En Grèce archaïque: Géométrie, Politique, Société», Annales, año 20, mayo-junio de 1955, n.º 3, pp. 425-441.

345 Whitman, op. cit., pp. 117-118.

346 Cf. Ilíada, XX, 127-128: «Ya sufrirá más tarde todo lo que el Destino / hiló para él al nacer»; XXIV, 49: «Las Moiras han hecho el ánimo humano capaz de padecer.» Odisea, VII, 197-198: «Todo aquello tendrá que sufrir que, al nacer de su madre / en sus hilos trenzaron el Destino y las Hilanderas funestas.» Hesíodo, Teogonía, 217-220: la Noche «engendró a las Moiras, severas administradoras del destino / Clōthṓ, Lákhesis y Átropos, que presiden el nacimiento de los mortales / y les distribuyen los bienes y los males / y persiguen las transgresiones de los hombres y de los dioses». Clōthṓ es «la hilandera»; Lákhesis «la que distribuye el lote» o mide el hilo del destino; y Átropos la que lo corta, «la inflexible» o «la que no puede ser evitada». Cf. Graves, op. cit., pp. 57-59; Grant y Hazel, op. cit., pp. 114-115.

347 Ilíada, V, 82-83: «Ensangrentado cayó el brazo al suelo y los dos ojos / le arrebató la purpúrea muerte.»

348 Whitman, op. cit., p. 335, n. 39: «la fórmula es idéntica en ambos pasajes: δίπλακα πορφυρέην, “doble manto púrpura”. La tela de Helena, igual que su acción, influye en la tela de Andrómaca tanto como en su destino».

349 En Odisea, V, 61-62, Ulises encuentra a la ninfa Calypso junto al fuego del hogar: «Cantaba ella dentro con voz melodiosa / y tejía aplicada al telar con su lanzadera de oro.» En el canto X, 221-223,

Ulises y sus compañeros prestan oídos ante la morada de Circe: «Percibíase dentro el hermoso canto de Circe / que en el telar fabricaba un tejido divino / una de esas labores brillantes, gráciles y finas, propias de una diosa.»

350 John Scheid y Jesper Svenbro, Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain, Errance, París, 2003, p. 19.

351 Ibidem, pp. 17-20.

352 Aristófanes, Lisístrata, 565-587.

353 Platón, Político, 283b. El paradigma del tejido se desarrolla ampliamente desde 279a en adelante. En 279d-e se establece la diferencia entre el arte de tejer una fibra vegetal, el de coser piezas y el de apelmazar crines o briznas, como en el fieltro. En 282e se distingue entre el «hilo sólido» de la urdimbre y los «hilos flojos» o flexibles de la trama. El paradigma se retoma de nuevo a partir de 308d, para aplicarlo a la «ciencia real» que debe entrelazar el coraje y la prudencia.

354 Scheid y Svenbro, op. cit., pp. 55-59. El manto puede cubrir también relaciones amorosas de otro signo, adúlteras u homosexuales, véase ibidem, pp. 61 y ss.

355 Ibidem, pp. 95 y 109. Según los autores, el hecho de que Homero se abstenga de hacer explícita la comparación del canto con el tejido tiene un significado preciso: por una parte, el aedo evita presentarse como autor individual de un discurso que proviene de la Musa; por otra, presupone la identificación del cantor con el auditorio y reserva la metáfora del tejido para calificar el discurso sutilmente urdido –como el de Ulises y Menelao– ante un auditorio menos favorable.

356 Aristóteles, en Sobre la generación de los animales, 717a, 35-37, compara dichas pesas con los testículos: «no forman parte de los conductos, solo están conectados a ellos, igual que las pesas de piedra que las mujeres cuelgan en sus telares cuando tejen». Cf. ibidem, 787b, 22-26: «Es como cuando se estira una cuerda y se la tensa colgando de ella algún peso, igual que hacen las mujeres que

tejen en el telar: estiran la urdimbre colgando de ellas pesas de piedra. Ese es el modo en que los testículos están conectados a los conductos seminales.» Sobre la supuesta superioridad de lo masculino, principio de movimiento, de lógos y de forma, «mejor y más divino» que lo femenino, que es solo materia de la generación, cf. ibidem, 732a.

357 Scheid y Svenbro, op. cit., p. 97. Cf. Píndaro, Nemeas, IV, 4446: «Teje, dulce forminge, sin más tardar este canto en modo lidio.» Olímpicas, VI, 85-87: «Bebo de sus espléndidas aguas [de Tebas] tejiendo un himno de ricos diseños para los guerreros valientes.» Baquílides, Epinicios, V, 10-12 (dirigiéndose a Hierón de Siracusa): «tu huésped ha tejido el himno que desde su isla sagrada [Ceos] envía a vuestra ciudad célebre». Ditirambos, 19, 8-11: «Teje algo nuevo en la rica Atenas, ¡oh célebre perfeccionismo de Ceos!»

358 Cf. Svenbro, La parole et le marbre, op. cit., pp. 200 y ss., acerca de las metáforas textiles. Homero habla con frecuencia de «coser males» y de «tejer un engaño» o «un ardid». Los poetas corales establecen, dice Svenbro, «un lazo genealógico entre el ardid guerrero» y «el cálculo del poeta profesional», ibidem, pp. 204-205.

359. Scheid y Svenbro, op. cit., p. 99. Sobre la significación instrumental y servil de la poíēsis, véase Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs, op. cit., pp. 292-293.

360 Véase Político, 277d: Παραδείγματος, ὦ μακάριε, αὖ μοι καὶ το παραδείγμα τὸ αὐτὸ δεδέηκεν. «De un paradigma, oh bienaventurado, tiene necesidad mi propio paradigma.» Cf. 278c: Οὐκοῦν τοῦτο μὲν ἱκανῶς συνειλήφαμεν, ὅτι παραδείγματός γ ΄ἐστι τότε γένεσις, ὁπόταν ὂν ταὐτὸν ἐν ἑτέρῳ διεσπασμένῳ δοξαζόμενον ὀρθῶς καὶ συναχθὲν περὶ ἑκάτερον ὡς συνάμφω μίαν ἀληθῆ δόξαν ἀποτελῇ; «¿No es algo, pues, bien comprendido que lo que constituye un paradigma es el hecho de que un mismo elemento, volviéndose a encontrar en un grupo nuevo y bien distinto, se interpreta con exactitud y, al ser identificado en ambos grupos, permite abarcarlos en una noción única y verdadera?»

361 Ibidem, 278e-279b.

362 Platón, Sofista, 262b-d.

363 Véase Scheid y Svenbro, op. cit., pp. 99-100: «sin dejar de despreciar al poiētḗs, que desempeña el papel del héroe secreto, el filósofo se apropia de su metáfora». Cf. ibidem, p. 25: «Al tiempo que tiene necesidad del paradigma del tejido, sin el cual sería imposible inicialmente dar razón del arte de la política, Platón toma distancia con respecto a ese mismo paradigma, doble gesto que hay que calificar de típicamente platónico. Pues recordemos que la metáfora del Artesano [Demiurgo] permitirá, al mismo que desprecia la actividad artesanal, formular toda una cosmología en el Timeo.»

364 Sócrates se pregunta en Fedro, 274b y ss., si «conviene o no conviene escribir». En 276b opone a la escritura el discurso verdadero «que se escribe con la ciencia en el alma del hombre que aprende».

365 Scheid y Svenbro, op. cit., p. 101.

366 Platón volverá a manifestar sus reticencias de manera aún más tajante en la Carta VII, 342a-343a: «Hay una razón seria, en efecto, que se opone a que intentemos escribir lo que sea acerca de estos asuntos», a saber, el conocimiento del objeto solamente alcanzable a través de sus cuatro representaciones (el nombre, la definición, la imagen y la ciencia). Sería inútil depender únicamente «del débil auxilio que son las palabras; por lo que ningún hombre razonable se arriesgará a confiar sus pensamientos a ese vehículo, sobre todo cuando es fijado como son los caracteres escritos». Huelga decir que la práctica de Platón contradice este propósito. La desconfianza con respecto a la escritura se expresaba ya en Homero, Ilíada, VI, 168-170, en la historia de Belerofonte, portador de una tablilla con «luctuosos signos» que ordenaban su muerte.

367 Scheid y Svenbro, op. cit., pp. 112-119: en diversos pasajes de sus cartas, Cicerón emplea el verbo texere para referirse a las formas del discurso. En una de las Epístolas a Quinto, 3, 5, parece asumir netamente el papel de urdimbre del sujeto: «la obra se tejía saludablemente y la dignidad de los personajes añadía mucho peso al discurso que les prestaba». El sustantivo textus aparece por primera vez en Quintiliano, Instituciones oratorias, IX, 4, 13.

368 Colli, El nacimiento de la filosofía, op. cit., pp. 66-67.

369 El verbo plékō –origen de los términos latinos plecto o plicare, y de numerosas voces castellanas, como «plegar», «implicar» o «complejo»significa «trenzar», dicho de los cabellos o del mimbre, aunque puede adoptar también el sentido de «tramar» o «intrigar» y designar el enlace corporal en la lucha o en el abrazo amoroso. Entre sus derivados, symplokḗ es «entrelazamiento» o «unión», particularmente de las manos, pero symplékō, en voz pasiva, significa «meterse en combate» o «enzarzarse en una querella». Por su parte, epiplékō, que es «entrelazar», «ligar» o «mezclar», acentúa el sentido de estrechez de la unión, el intercambio en la relación y la complejidad, referida en particular a un argumento. Los respectivos prefijos expresan la diferencia entre la unión forzosa y un enlace con posibilidad de intercambio en plano de igualdad. En métrica, la epiplokḗ explica el origen de los diversos metros por supresión, adición o cambio de posición de los valores de duración de las sílabas y permite entender la equivalencia rítmica de sus variantes en las estrofas en responsión de la lírica estrófica. Véase Bruno Gentili y Liana Lomiento, Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica, Mondadori, Milán, 2003, p. 40.

370 Véase «On Typical Scenes in Homer», op. cit., pp. 404-407.

371. Parry fue alcanzado por un disparo fortuito en Los Ángeles, en 1935, a los treinta y tres años de edad. Véase A. Parry, op. cit., pp. xli-xliii. Cf. el trabajo inacabado de Milman Parry, escrito tras sus dos viajes a Yugoslavia en 1933 y 1935, «Cor Huso: A Study of Southslavic Song», op. cit., pp. 442 y 451-453. La experiencia yugoslava confirmó el papel determinante de la música en el aprendizaje y la transmisión del verso épico, cf. ibidem, p. 443: «la adquisición de la melodía y la habilidad para tocar el instrumento necesariamente van unidas a la adquisición de los versos».

372 Véase el artículo de A. B. Lord «Homer, Parry, and Huso» que cierra los papeles de Milman Parry, op. cit., pp. 469 y ss., donde se reproducen las últimas notas de Parry y se da cuenta del volumen de los registros realizados en Bosnia, que pasaron a formar parte de la Milman Parry Collection, conservada en la Harvard University Library: 3.580 discos de fonógrafo de 12 pulgadas y más de 12.500 textos.

373 Albert B. Lord, The Singer of Tales, Harvard University Press,

1981, pp. 4, 13-17 y 25-29.

374 Ibidem, pp. 37, 44 y 56.

375 Ibidem, p. 67: «El poeta fue brujo y vidente, antes de convertirse en "artista"», dice Lord, asumiendo el punto de vista de Cornford. Cf. ibidem, pp. 220-221.

376 Ibidem, pp. 95 y 97.

377 Ibidem, pp. 118 y 123.

378 Ibidem, pp. 148, 152 y 156.

379 Ibidem, pp. 186-188.

380 El tema del rapto es origen de múltiples leyendas, como se ve en las «Ciprias» que forman parte del llamado «Ciclo Troyano». Allí se encuentra el resumen de Proclo relativo al juicio de Paris, promovido por la Discordia en las bodas de Tetis y Peleo, progenitores de Aquiles. La lujuria de Zeus, rechazado por Tetis, origina esta parte del Ciclo. Cástor y Pólux, hermanos de Helena, sucumben también al delirio amoroso y raptan a las hijas de Leucipo. En las narraciones de Néstor, Epopeo rapta a Antíopa, hija de Licurgo. Como consejo para moderar el delirio erótico, Néstor hace el primer elogio del vino conocido en Occidente. Véase Fragmentos de épica griega arcaica, edición de Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1979, pp. 93-137.

381 Sobre la modulación entre los temas, véase Lord, op. cit., p. 190.

382 Zeus dice algo parecido a Hera en XIV, 315-316: «Nunca hasta ahora tan intenso deseo de diosa o de mujer / me ha inundado en el pecho el ánimo hasta subyugarme.» Ambos parlamentos comienzan con un mismo hemistiquio, en un claro ejemplo de variación a partir de una fórmula que enlaza con un tema ornamental.

383 Ilíada, IV, 422 y ss.: «Como cuando en la resonante playa la hinchada ola del mar / se levanta en rápida sucesión...»; también 452 y ss.: «Como cuando dos torrenciales ríos se despeñan montes abajo / y en la confluencia de dos valles juntan sus crecidos

caudales...» Cf. XIV, 394-401, donde el vocerío del combate se compara sucesivamente con el fragor del oleaje agitado, con el crepitar de un incendio en el bosque y con el ulular del viento más violento entre el follaje.

384 Héctor también tiene su momento de fulgor álgido, cuando asalta el muro que protege las naves de los aqueos, al final del canto XII, 462-467, pero los elementos de su descripción son solamente visuales: el destello pavoroso de su armadura, los ojos de fuego llameante sobre el rostro «semejante a la veloz noche». Esta poderosa imagen marca la mitad justa y es el punto de inflexión de la intriga en el poema.

385 Véase Kirk, La naturaleza de los mitos griegos, op. cit., p. 282: «había ya una cualidad fuertemente racional en la conexión homérica de Afrodita y Ares, del Amor y la Guerra, y aún más en las reflexiones de Hesíodo acerca de Discordia y Harmonía, una oposición todavía presente en pensadores presocráticos más maduros, especialmente Heráclito, Parménides y Empédocles».

386 Los fondos de la Milman Parry Collection son accesibles en la página de la Harvard University Library: http:// chs119.chs.harvard.edu/ mpc/, donde se encuentran las notas, las grabaciones, las filmaciones y los álbumes de fotos realizados por Parry y Lord en Yugoslavia, junto con las transcripciones musicales realizadas a partir de este archivo por Béla Bartók en 1940.

387 Véase Parry, «Cor Huso: A Study of Southslavic Song», op. cit., pp. 451 y 458. Aunque la duración usual de una tirada de un guslar bosnio podía estar entre 20 y 40 minutos, en algunas sesiones de hasta dos horas libraba 1.300 versos.

388 Cf. ibidem, VII, 131: «su ánimo escapó de sus miembros hacia el Hades».

389 Véase Bruno Snell, Die Entdeckung des Geistes, traducción inglesa: The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought, Harvard University Press, 1953, pp. 5-8. Cf. Chantraine, op. cit., p. 683: mélē «designa los miembros en tanto que en ellos reside la fuerza corporal». El primer testimonio en el sentido de «aire musical» aparece en los Himnos homéricos, XIX, «Himno a

Pan», 14-18, donde se dice que la melodía de la flauta del dios aventaja al canto del ruiseñor.

390 La inspiración atribuida a las fuentes míticas de Grecia –como las del monte Helicón, consagradas a las Musas, o la fuente Castalia en el santuario de Apolo en Delfos– llega hasta la poesía del Renacimiento y del Barroco. En los versos de nuestros poetas más musicales, regenera imágenes y prefigura conceptos: Garcilaso de la Vega resucita a las ninfas en la corriente del Tajo, donde el sonido se funde con las ondas, cf. Égloga III y Soneto XI. Casi un siglo más tarde, Góngora llama «sonoro cristal» a la fuente junto a la que duerme Galatea, precursor ignorado de Deleuze-Guattari, véase Fábula de Polifemo y Galatea, 24, 192.

391 Tucídides, Historia de la guerra del Peloponeso, II, 35-46.

392 Ibidem, II, 41.

393 Friedrich Nietzsche, «Cours sur la rhétorique», Rhétorique et langage, op. cit., pp. 36-37 y «Vérité et mensonge au sens extra-moral», Œuvres philosophiques complètes, edición de G. Colli y M. Montinari, t. I**, Gallimard, París, 1975, pp. 280-284. Traducción española: Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Tecnos, Madrid, 1990.

394 Friedrich Nietzsche, «La philosophie à l'époque tragique des Grecs», ibidem, pp. 250-251. Traducción española: La filosofía en la época trágica de los griegos, Valdemar, Madrid, 1999.

395 Martin Heidegger, Le principe de raison, op. cit., pp. 123-124.

396 Ibidem, pp. 126 y 159.

397 Ibidem, p. 210. El hombre solo habla, sigue diciendo Heidegger, cuando responde al ser que le interpela.

398 Ibidem, pp. 124-125.

399 Nietzsche, «Fragments sur le langage», Rhétorique et langage, op. cit., p. 75. Véase supra, p. 195, fin de la n. 2 de la p. 194.

400 Heidegger, Le principe de raison, op. cit., cf. pp. 72-73 y 90.

401 Ibidem, pp. 140-141.

402 Véase ibidem, p. 100: «La invitación a proporcionar la razón suficiente de toda cosa representada habla en lo que hoy se ha objetivado bajo los nombres de átomo y de energía atómica.» En Introducción a la metafísica, Nova, Buenos Aires, 1972, pp. 183 y ss., Heidegger desmenuza el sentido del verso de Sófocles, Antígona, 332: «Muchas son las cosas terribles, pero nada más terrible que el hombre» (πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδέν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει), como indicio de la conciencia incipiente del alcance totalizador de la técnica.

403 Le principe de raison, op. cit., p. 183.

404 Ibidem, p. 197.

405 Ibidem, p. 198.

406 Heidegger, Introducción a la metafísica, op. cit., p. 199.

407 Le principe de raison, op. cit., p. 241.

408 Véase Introducción a la metafísica, op. cit., pp. 76, 93 y 234, donde Heidegger expone sus ideas sobre la supremacía alemana y manifiesta su adhesión al nacionalsocialismo. Este texto clave para la comprensión del pensamiento de su autor –especialmente en lo que concierne a la raíz lingüística de la ontología– se publicó en 1953, pero recoge lecciones escritas en 1936, dos años después de la proclamación del Tercer Reich. El principio de razón agrupa cursos y una conferencia impartidos entre 1955 y 1956, veinte años después. En ellos la determinación planetaria de la técnica como esencia de lo humano –que culmina en el control de la energía atómica– ya no hace referencia directa al nacionalsocialismo.

409 Paul Ricœur, La métaphore vive, Seuil, París, 1975, pp. 24-25. Traducción española: La metáfora viva, Trotta, Madrid, 2001.

410 Véase ibidem, p. 278: «Toda mi empresa está orientada a vencer esa limitación de la denotación a los enunciados científicos.» En consecuencia, la metáfora se ve forzada a cumplir las obligaciones de la denotación, aunque se trate de una denotación

concebida «de manera bastante amplia, de manera que subsuma lo que hace el arte, a saber, representar algo, y lo que hace el lenguaje, a saber, describir», ibidem, p. 292.

411 Ricœur toma de Benveniste la idea de que la frase predicativa –y no el nombre– es la unidad mínima del discurso que lleva a cabo la articulación del sentido. La metáfora debe ser considerada en la dimensión de la frase predicativa que concierne a la semántica. Cf. ibidem, pp. 8991 y Benveniste, op. cit., p. 130.

412 Ricœur, op. cit., p. 97.

413 Siguiendo a Jakobson, Ricœur reconoce que tanto el sentido como el referente «desdoblan» sus funciones, igual que el emisor o el destinatario de un mensaje gracias a la conmutación enunciativa. Pero entre los «modos de discurso» poético y especulativo establece «un corte que marca la diferencia irreductible» y asegura el «pasaje al concepto» por el que la «ontología implícita» de la metáfora pasa a ser «explícita». Véase ibidem, pp. 282 y 375-376. Jakobson pone en evidencia la ambigüedad constitutiva del mensaje poético, que funciona siempre como «una suerte de cita» o un «discurso dentro del discurso», cf. op. cit., pp. 238-239: «La supremacía del lenguaje poético sobre la función referencial no oblitera la referencia (la denotación), pero la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada, lo que subrayan netamente, en numerosos pueblos, los preámbulos de los cuentos de hadas, como el exordio habitual de los cuentacuentos mallorquines: "Això era i no era".» Ricœur toma esta ambigüedad poética como refugio discretamente preservado para la trascendencia.

414 Ibidem, p. 254.

415 Ibidem, pp. 283-284. Cf. p. 266: «el sentido mismo es icónico por ese poder de desarrollarse en imágenes». Ricœur se sirve de la idea kantiana de un «esquema» imaginario, a medio camino entre la experiencia y el pensamiento, que está «implicado en el lenguaje mismo», ibidem, p. 268. «Lo no verbal y lo verbal están así estrechamente unidos en el seno de la función imaginativa del lenguaje», ibidem, p. 270.

416 Ibidem, p. 319.

417 Ibidem, p. 321, cf. p. 356.

418 Ibidem, pp. 344 y ss.

419 Ibidem, p. 356.

420 Parafraseando la cita de los cuentacuentos mallorquines, Ricœur acepta en última instancia las limitaciones de la «verdad metafórica» que ha de «incluir la punta crítica del "no es" (literalmente) en la vehemencia ontológica del "es" (metafóricamente)», ibidem, p. 321. La «literalidad» que comporta la metáfora es entendida así como negación.

421 Derrida, op. cit., pp. 292 y ss.

422 Véase Jacques Derrida, De la grammatologie, Minuit, París, 1967, p. 397: «El lenguaje se añade a la presencia y la suplanta, la difiere en el deseo indestructible de reencontrarla.» Traducción española: De la gramatología, Siglo XXI, México, 1998. Derrida resume así su pensamiento en el curso de un comentario del Essai sur l'origine des langues de Rousseau, quien defiende que las pasiones naturales son el origen tanto del lenguaje metafórico como de la melodía y que la evolución del discurso enfría dichas pasiones primarias. Traducción española: Jean Jacques Rousseau, Ensayo sobre el origen de las lenguas, Godot, Buenos Aires, 1993. Derrida opone su idea del «diferimiento» propio de la escritura (expresado por medio del neologismo «différance») a la inmediatez de la presencia poético-musical rousseauniana.

423 Gérard de Nerval, «El Desdichado», Les Chimères, Œuvres, edición de Henri Lemaître, Garnier, París, 1966, p. 693: «Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé / porte le soleil noir de la Mélancolie» («Mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / ostenta el negro sol de la Melancolía»). Las palabras escritas en cursiva por Nerval (estrella, sol, Melancolía) parecen establecer una conexión entre la idealización del objeto amoroso desaparecido –probable catasterización de la actriz Jenny Colon– y el ánimo del poeta. El «laúd constelado» que metaforiza el canto, alude magistralmente, por medio de un efecto de sinestesia que

transforma las notas en destellos, a la conexión entre los números de la armonía y los astros. En las notas 6 y 7, ibidem, p. 694, Lemaître remite a la iconografía relacionada con el «sol negro»: Nerval se inspiró en el grabado La Melancolía de Alberto Durero, en cuyo horizonte luce un astro sombrío, tras la figura de la Melancolía rodeada de emblemas de las artes y del conocimiento. En Durero se inspiró también William Blake, una de cuyas acuarelas para la edición de Edward Young, Night-Thoughts, I, 8 representa a un rey enloquecido que ataca al sol con un dardo, a cuyos pies yace el cadáver de la reina, junto a su propia corona caída. La iconografía confirma la asociación –que también parece guiar el pensamiento de Derrida– del ideal platónico fracasado con la pulsión de muerte.

424 Véase Pierre Reverdy, «L'Image», Nord-Sud, n.º 13, 1918, pp. 1-5. Ricœur, op. cit., p. 246, n. 1, reproduce estas líneas para justificar el carácter creador de la figura insólita, pero no ahonda en su significación, limitándose a tomarlas por prueba de su idea de la «iconicidad» como ganancia de sentido.

425 El «creacionismo» poético está más cerca de la ciencia que la hermenéutica. Véase Edelman, op. cit., p. 272: «las emociones poseen fuertes componentes cognitivos que entremezclan los sentimientos a la voluntad y a los juicios de manera extraordinariamente compleja». Desde el punto de vista del neurobiólogo, el creacionismo o el apriorismo lógico responden a la capacidad de autoorganización del cerebro, que, sin apartarse de las leyes físicas, dispone de un número mucho mayor de conexiones sinápticas y «reentradas» internas, muchas de ellas variables, que de conexiones con el exterior, ibidem, pp. 29-32. Eso explica la autonomía del «espíritu» que «crea» la imagen. Edelman utiliza un lenguaje comparable al de Reverdy, ibidem, p. 370: «el espíritu crea ciertos aspectos de la realidad». El uso de metáforas, añade («el hecho de establecer una correspondencia entre dos cosas que pertenecen a dominios diferentes»), es propio de los niveles complejos de conciencia en que interviene la emoción, ibidem, pp. 234-235. La producción de «objetos mentales» resulta de la interacción entre diversos estratos de actividad cerebral: los «valores» del organismo, las «categorías» de la percepción y la esfera de los signos, ibidem, pp. 204-205. Metáforas y metonimias están «encarnadas» en modelos cognitivos «conceptuales» que

preexisten al lenguaje e interactúan con él, ibidem, pp. 380-382.

426 Ricœur, op. cit., p. 170, defiende el rol prioritario de la metáfora, porque «pone en juego operaciones predicativas que la metonimia ignora». En la p. 252 asocia la metonimia con el nivel semiótico de la sustitución de un nombre por otro y la metáfora o «atribución insólita» con el nivel semántico o el proceso «genético por excelencia» del sentido.

427 Ibidem, pp. 208 y ss. Para escapar a la mera clasificación lógica y preservar la viveza de la metáfora, Ricœur discute a la semántica estructural su reducción de las metáforas a la figura de la «doble sinécdoque», argumentando que, si bien es posible reducir una metáfora a dos sinécdoques de sentido inverso entre lo general y lo particular, no lo es producirla a partir de dos sinécdoques. Ya hemos visto que la figura de la doble sinécdoque se insinúa cuando la palabra se aísla de las artes de las Musas por medio de la escritura.

428 Véase Deleuze y Guattari, Mille Plateaux, op. cit., p. 97. Según los autores, la conexión del lenguaje con el mundo visible tiene poco que ver con las figuras de dicción y remite a los actos de palabra, consignas o expresiones conminatorias que comandan las acciones («mots d’ordre»), o a los retornelos musicales que demarcan un territorio expresivo.

429 Ricœur, op. cit., pp. 240 y 268. Según Edelman, op. cit., p. 185, «el cerebro no comporta de hecho ninguna imagen, ningún dibujo. La “imagen” que creemos ver no es sino una correlación entre diversos tipos de “categorización”». Por «categorización» Edelman entiende «la discriminación selectiva de un objeto o acontecimiento entre otros con fines adaptativos», ibidem, p. 136. La correlación entre las «categorizaciones perceptivas» de las sensaciones actuales y las «categorizaciones conceptuales» que integran con ellas la memoria de los «valores» de las funciones neurovegetativas da lugar a «escenas» en el nivel de la «conciencia primaria», para las que Edelman admite la denominación de «imagen», si bien aclara: «Esta imagen puede ser regenerada en parte por la memoria en los animales que poseen conciencia primaria, pero no puede ser regenerada en ella por referencia a una memoria simbólica», ibidem, pp. 187, 190 y 192. La conciencia primaria, que comporta

cierto grado de conceptualización, es anterior al lenguaje en el proceso evolutivo. De haber «esquemas» de la imaginación, a medio camino entre la experiencia y el pensamiento, ni son de naturaleza propiamente «icónica» ni están «implicados en el lenguaje» como pretende Ricœur.

430 La neurobiología hace uso de un concepto de unidad muy diferente del que sostiene la ontoteología: varía con cada función biológica y alterna con la dualidad en diversos estratos. Desde el punto de vista de la evolución, la unidad es el individuo animal (fenotipo) que reproduce un patrón genético a través de la dualidad sexual; desde el punto de vista inmunológico, la unidad es la célula que reconoce un antígeno distinto al organismo, porta los anticuerpos y es capaz de clonarse por división (linfocito). En el cerebro, no obstante, la unidad capaz de operar selectivamente no es la célula, sino el «grupo neuronal» dentro del cual las células se conectan entre sí, pero también con las células de otros grupos con los que forman «mapas neuronales» y con las entradas de los estímulos sensoriales. Los «mapas neuronales», a su vez, forman «parejas de relación» que conectan «entradas» o «reentradas» distintas y se integran en «cartografías globales» que conducen a niveles superiores de organización. En ellos, la «categorización perceptiva» es previa a la «categorización conceptual»; en esta, a su vez, el nivel de la «conciencia primaria», que controla las funciones corporales, se diferencia de la «conciencia secundaria», en la que interviene el lenguaje. Cf. Edelman, op. cit., pp. 134135, 166 y ss., 180 y ss. Esa alternancia de factores de unidad y de dualidad es comparable, hasta cierto punto, con el pensamiento arcaico, porque recobra el sentido de la reciprocidad gradual entre principios opuestos para aplicarla a cada etapa de la evolución; y aunque esta procede selectivamente en sentido «ascendente», hacia los niveles superiores de conciencia, lo hace en forma que resulta vana toda noción jerárquica o teleológica de la misma, porque cada cerebro rehace sus conexiones neuronales de manera singular.

431 Véase Simone Weil, «La Ilíada o el poema de la fuerza», en La fuente griega, Trotta, Madrid, 2005, pp. 15-43.

432. Barker, op. cit., vol. I, p. 18, y Finley, op. cit., p. 33, consideran posible la composición escrita de la Ilíada y de la

Odisea. Wade-Gery, op. cit., p. 39, y West, The Making of the Iliad, op. cit., pp. 3-4 y 69, abogan decididamente por ella. Kirk, en Los poemas de Homero, op. cit., pp. 79-82, y Bowra, en Homero, op. cit., pp. 23 y ss., prestan atención prioritaria a los procedimientos de composición oral, sin descartar la intervención de la escritura en la «composición monumental» de los poemas.

433 Lord, op. cit., pp. 149 y 156-157. Whitman, op. cit., pp. 81-82, supone que Homero dictó la Ilíada a los Homéridas, quienes en adelante reprodujeron el texto en vez de componer, según las técnicas habituales de la tradición oral, otros cantos de menor extensión.

434 Sobre la importancia de las fiestas religiosas, de los juegos públicos, de las representaciones teatrales y de los certámenes rapsódicos y musicales en la Atenas del siglo V, véase Glotz, op. cit., vol. II, pp. 432 y ss., 452 y ss. Sobre la profesionalización de los juegos deportivos, paralela a «la evolución de la enseñanza intelectual en el sentido de una tecnicidad creciente», cf. Marrou, op. cit., pp. 100-101. Según Michel Austin y Pierre Vidal-Naquet, Économies et sociétés en Grèce ancienne, Armand Colin, París, 2007, pp. 126-128, aunque «Atenas es la ciudad de la tékhnē por excelencia» y los artesanos, igual que los comerciantes, acceden a los derechos de ciudadanía (cosa que «hubiera parecido chocante» en otras ciudades como Tebas o Esparta), solamente alcanzan prestigio las artes que interesan al ejercicio de la política.

435 Véase Meillet, op. cit., pp. 55-56. Los metros más populares del griego antiguo son el yámbico, compuesto de dos pies en el que alternan sílaba breve y larga (u – u –) y el trocaico (– u – u), en el que alternan larga y breve. Su asociación frecuente en dímetros provendría del verso de ocho sílabas empleado en los himnos védicos.

436 Ibidem, p. 57: «La creación del hexámetro resulta de la innovación fundamental por la que fuera planteada la igualdad uu = –.»

437 Ibidem, pp. 45 y 60: «En suma, el hexámetro resulta de la innovación griega que dilató el ritmo. Pero como tal innovación era aplicada en él mucho más de lo que la propia lengua había hecho,

el poeta encontró constantemente dificultades provenientes de las reglas de un verso mediocremente adaptado a la lengua. Nos vemos conducidos entonces a preguntarnos si los poetas que crearon este verso no habrían imitado un modelo extranjero.»

438 Ibidem, p. 62. Cf. p. 4: «... una civilización no se desarrolla más que allí donde choca con una civilización extranjera que le proporciona elementos nuevos...». La tesis de un modelo para el hexámetro extraño a la lengua griega fue defendida primero por M. K. Meister, Die homerische Kuntsprache, Leipzig, 1921 (citado por Meillet, pp. 60-61). Será discutida más tarde por Gregory Nagy, en Comparative Studies in Greek and Indic Meter, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, basándose también en los elementos comunes a Homero y a los Vedas. Ambas posiciones pudieran no ser excluyentes, tal como sugieren Bruno Gentili y Pietro Giannini, en «Prehistoria e formazione dell'esametro», Quaderni Urbinati di Cultura Clasica, n.º 26, Universidad de Urbino, 1977, pp. 29-30, donde se descarta la validez de cualquier teoría «monogenética» acerca del hexámetro.

439 Meillet, op. cit., p. 43.

440 Glotz, op. cit., vol. II, pp. 516-517.

441 Dionisio de Halicarnaso, Sobre la composición literaria, 17. Citamos según la edición de W. Rhys Roberts, Dionisius of Halicarnassus, On Literary Composition, MacMillan, Londres, 1910, pp. 172, 20 y ss. Cf. la traducción de Vicente Bécares Botas, Dionisio de Halicarnaso: Tres ensayos de crítica literaria, Alianza, Madrid, 1992, p. 168: «Los rítmicos, no obstante, nos dicen que la larga de este pie es más breve que una larga perfecta, pero, no siendo capaces de precisar en qué medida, la llaman irracional (ἄλογον).»

442 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 135.

443 Véase M. L. West, Greek Metre, Oxford University Press, Oxford, 1982, pp. 20 y ss.

444 Aristóteles, Retórica, 1408b-1409a. En Poética, 1449a repite las mismas ideas acerca de los yambos.

445 Véase Enrico Campanile, «Sull'origine dei metri greci», en Metrica classica e linguistica, QuattroVenti, Urbino, 1990, p. 39: «Los metros griegos [...] se nos aparecen hoy como secuencias fijas y preestablecidas de sílabas breves, largas o ancipiti [de duración indiferente], solamente porque los consideramos a posteriori, en su objetividad ya realizada. Pero, en realidad, lo que de una secuencia verbal hace históricamente un metro no es su correspondencia con un cierto sistema métrico, sino más bien, y solamente, su iteración regular.» El autor atribuye a la métrica griega «una enorme potencialidad formal» que el análisis de los testimonios escritos no debiera intentar reducir a un prototipo originario.

446 Véase Gentili y Giannini, op. cit., p. 7: «En realidad la épica homérica es una de las tantas épicas que florecieron en la Grecia más antigua, un dato cultural del que los griegos tuvieron noticia segura. Aristóteles, Poética, 1448b, afirma que, aunque no esté en condición de citar alguno de los predecesores de Homero que compusieron poemas épicos, "es sin embargo verosímil que hubiese muchos".» Cf. Bruno Gentili y Liana Lomiento, op. cit., p. 73: «Las más antiguas ejecuciones citaródicas remontan a una época muy remota, como documentan los descubrimientos de edad minoica: una píxide hallada recientemente en Kalami (Creta), en la tumba llamada "del aedo", representa a un cantor que con la mano derecha sujeta una phórminx de siete cuerdas (ca. 1320 a. C.).»

447 Meillet, op. cit., p. 27.

448 Ibidem, p. 45.

449 Ibidem, p. 19. Cf. p. 7: la lengua «proporciona el elemento que se ha de hacer ritmar, el ῥυθμιζόμενον y de la estructura rítmica natural de esta lengua depende inicialmente la métrica». Meillet alude aquí a la teoría de Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles que escribió el único tratado sobre el ritmo conservado –fragmentariamente– de la Antigüedad helena. Pero solo recoge esa teoría parcialmente: para Aristóxeno, ta rhythmidzómena –las sustancias susceptibles de recibir forma rítmicason tres: la frase hablada (léxis), la melodía (mélos) y el movimiento corporal (kínesis somatikḗ). Véase Aristóxeno, Elementa rhythmica, 6. 15-21. Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., p. 176.

450 Véase Louis Laloy, Aristoxène de Tarente, disciple d’Aristote, et la musique de l’Antiquité, París, 1904, reimpreso por Minkoff, Ginebra, 1973, pp. 292-293: «Esto equivale a decir que la proporción cuantitativa, sobre la que se funda toda la métrica antigua, es una relación convencional aplicable solo a la poesía y no a la lengua ordinaria, en la que únicamente se alcanzaba a distinguir, igual que en las lenguas modernas, sílabas un poco más extensas que otras y no el doble que las otras. [...] Todo cambiaba, al contrario, en cuanto la música intervenía; la larga se prolongaba hasta valer dos veces la breve y el compositor podía incluso, como veremos, alargarla aún más, dándole el valor de tres o cuatro tiempos.»

451 Véase supra, p. 194, n. 1.

452 Aristóteles, Poética, 1456b, 30-37.

453 Diversos autores optan por el predominio de un pie u otro de manera que parece caprichosa. Louis Havet, op. cit., p. 22, considera que la rítmica natural del griego antiguo se expresaba en dáctilos: «Espontáneamente la lengua se había hecho rica en dáctilos. Si los antiguos ἀοίδοι emplearon el ritmo dactílico, es porque les fue dictado por la cadencia natural de su hablar.» Los especialistas posteriores defenderán más bien, como Meillet, la naturalidad del yambo o del troqueo, opuesta a la especialización del pie dactílico. A. Dain, en su Traité de métrique grecque, Klincksieck, París, 1965, p. 20, dice que el dáctilo «crea para el poeta una dificultad, le impone, al menos en el verso épico, un estilo formular que se aleja del habla corriente». Este punto de vista fue sostenido ya por Aristóteles, en Poética, 1449a, como hemos visto: «pues de los metros el yámbico es especialmente adecuado para dialogar; y prueba evidente de ello es que decimos infinidad de yambos al hablar unos a otros, pero poquísimos hexámetros y apartándonos de la armonía del diálogo».

454 Meillet, op. cit., p. 29, se refiere a los manuales de Louis Havet, ya citado, y Paul Masqueray, Traité de métrique grecque, Klincksieck, París, 1899.

455 Op. cit., p. 2, oponiéndose a la teoría general del ritmo de A. Rossbach y R. G. H. Westphal en la ya citada Metrik der Griechen.

456 Meillet, op. cit., p. 20. «Cuanto más elemental y destinada a un público desprovisto de instrucción es una música, más regular es el ritmo, y más brutalmente marcado.» El principal problema de la concepción logocéntrica –de Meillet a Lévi-Strauss– no es tanto su carácter elitista, como las dificultades que opone a la comprensión de las relaciones entre lenguaje y música.

457 Gentili y Giannini, op. cit., pp. 22 y 27.

458 Kálamos designa distintos útiles hechos de caña, entre ellos el cálamo propiamente dicho, pero también el caramillo, el puente de la lira donde apoyan las cuerdas, la caña de pescar, la flecha, etc. En su extenso campo semántico se mezclan las artes musicales con otras artes, dando a entender cierto grado de connaturalidad entre la herramienta de escritura y el instrumento sonoro, entre ambos y los medios que sirven para la obtención de una presa.

459 Marrou, op. cit., p. 25.

460 Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., pp. 279-280.

461 Plutarco, Vida de Licurgo, IV, 4 y I, 1.

462 Glotz, op. cit., vol. I, pp. 336 y ss.

463 Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., pp. 283-284. «Rapsoda» proviene de rhapsōidós, compuesto de rháptō, «coser», y aoidḗ, «canto», pero se asocia también con rhábdos, «vara» o «bastón de mando».

464 Para Kirk, ibidem, pp. 250-253, el proceso de popularización de la epopeya se inicia ya en los siglos oscuros, cuando todavía era cantada. Tras la ruina de los palacios aqueos, los aedos profesionales debieron de trabajar para jefes menores de aldea y en plazas de mercado, no solo en reuniones aristocráticas o en celebraciones religiosas. El autor atrae nuestra atención hacia el significado del nombre del aedo Demódoco, quien canta en la corte y actúa también en la plaza del mercado: «agradable para (o aceptado por) el dēmos».

465 La crítica germana del siglo XIX dudó de la autenticidad del

diálogo. Louis Méridier, en el prólogo a su edición en las Œuvres complètes, t. V, Les Belles Lettres, París, 1931, pp. 17-24, se suma a la tendencia general a dar por buena la autoría de Platón. No es concluyente en cuanto a la datación, pero se inclina a considerarlo como obra escrita entre 394 y 391. Platón estaba entonces en la treintena, tenía fresca la enseñanza de su maestro (muerto en 399), y no había desarrollado aún su Teoría de las Ideas.

466 Ion, 530b. Vestían, al parecer, túnica roja para recitar la Ilíada y de color púrpura para recitar la Odisea, según los comentarios a Homero de Eustacio de Tesalónica (siglo XII d. C.), citado por Méridier, op. cit., p. 9, n. 5.

467 Ibidem, 535d. Esa popularidad de los rapsodas no impidió que Jenofonte, en sus Memorabilia IV, 2, 10, y en Banquete, 3, 6, pusiera en boca de los interlocutores de Sócrates el calificativo de «muy necios» (pány ēlithíous).

468 Ion, 531a, 536e.

469 Ibidem, 537a-540e y 541b.

470 Ibidem, 533d, 536a. Para Méridier, op. cit., pp. 11-14: el «verdadero objeto del diálogo» es tan solo criticar veladamente a los poetas, cuyo arte depende del entusiasmo irracional que les transmite la Musa y frecuentemente se limita a un solo género de composición, cf. Ion, 534c-d.

471 Véanse en Aguirre, op. cit., pp. 73-89, los argumentos de Goethe, Schleiermacher y Wilamowitz, la observación de K. F. Hermann en relación con el hecho de que «el rapsoda representa la poesía épica en un momento en el que ya no existen los poetas épicos» y la opinión de J. D. Moore, quien considera el Ion como «obra maestra».

472 Ion, 531a, 531c.

473 Ibidem, 531d-e.

474 Ibidem, 532b-c y 536b.

475 Es la opinión que sostiene Aguirre, op. cit., p. 55.

476 Ion, 532d-e.

477 Ibidem, 535a.

478 Véase Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., p. 283. Cita la opinión de Wolfgang Schadewaldt en Von Homers Welt und Werk, Koehler, Stuttgart, 1959, p. 60.

479 Colli, op. cit., p. 97.

480 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., p. 200, n. 85.

481 Pierre Vidal-Naquet, Le chasseur noir, La Découverte, París, 2005, pp. 289 y ss.

482 Véase Menexeno, 249d-e. El interlocutor de Sócrates duda que «una simple mujer pueda componer tales discursos», aunque sabe que Aspasia es una mujer de valía, y agradece haberlo escuchado «cualquiera que sea» su origen. Antonio Melero Bellido, en Sofistas. Testimonios y fragmentos, Gredos, Madrid, 1996, p. 148, n. 4, dice que el supuesto discurso de Aspasia «está compuesto en el más puro estilo gorgiano». Parece responder a un famoso epitafio pronunciado en Atenas por el sofista siciliano. Según el testimonio de Filóstrato, Vida de los sofistas, I, 9 = DK 82A1, el epitafio de Gorgias es producto de «un arte excepcional», pero otros testimonios lo consideran ampuloso y superficial. Filóstrato cita en el mismo lugar al poeta trágico Agatón como imitador del estilo de Gorgias. Melero Bellido alude al discurso de Agatón sobre el Amor en el Simposio platónico, que también está escrito en «estilo gorgiano», op. cit., pp. 148149. Dionisio de Halicarnaso, op. cit., 12, pp. 132, 24 y ss., opina que Gorgias «no llevó a cabo nada digno de mención» en cuanto a la «oportunidad» (kairós, «justa medida» o «buen gusto») de la composición, aunque fuese «el primero que se propuso escribir algo sobre ello»; sin embargo ensalza el arte de Platón, cuyo Menexeno le parece modélico «por estar compuesto por los más bellos y notables ritmos», ibidem, 18, pp. 180, 4 y ss. En la edición de Bécares Botas, pp. 151 y 171.

483 Véase Fedro, alusión al rollo de papiro, 228b; discurso de Lisias, 230e; primer discurso de Sócrates, 272a.

484 Ibidem, arrepentimiento de Sócrates, 242b; elogio del amor, 243b; mito del carro alado, 246a; procesión de las almas, 246d; inteligencia supraceleste, 247c.

485 Ibidem, 264c. La comparación del discurso con el organismo vivo se repite en otros diálogos posteriores, con especial atención al hecho de que necesita una cabeza para no parecer informe, cf. Gorgias, 505d, Timeo 69b, Leyes, 752a.

486 Véase supra, pp. 265-266. Cf. Lohmann, op. cit., pp. 34 y 138139.

487 Fedro, 229a-b, 230b-c.

488 Véase ibidem, 275a-b, el mito de invención de la escritura por parte del dios egipcio Thot. Platón ironiza por boca de Fedro sobre la facilidad de Sócrates para «componer historias egipcias». Acerca de las limitaciones de la escritura, ibidem, 275d-e y 277e-278e. También, una vez más, la Carta VII, 344c (además de los pasajes citados más arriba): «Por eso todo hombre serio se guardará mucho de tratar por escrito cuestiones serias y de librar así sus pensamientos a la envidia y a la falta de inteligencia de la multitud.» En Filebo, 18b-c, Sócrates vuelve a citar a Thot como origen de la distinción entre vocales, semivocales y consonantes (los «elementos» o fonemas del habla). Sobre la tradición que reconocía un antiguo influjo egipcio en Grecia, en particular sobre el antiguo culto a Thot, dios de la sabiduría e inventor de la escritura, identificado posteriormente con Hermes Trismegisto, véase Bernal, op. cit., pp. 48, 117 y 145-150.

489 Véase Ion, 534c.

490 El «modelo eterno» del Mundo, que en Timeo, 29a es llamado «la más hermosas de las cosas que han nacido» se define como circular o esférico. La aplicación de la teoría pitagórica de las medias aritmética y geométrica se expresa en 31c-32a como relación en torno al medio, to méson, entre términos que «desempeñan el mismo papel unos con respecto a otros y forman una unidad perfecta». En 33b, Platón declara que Dios ha hecho el Mundo «en forma esférica y circular» porque «comprende todas las figuras posibles». El Alma del Mundo está emplazada en su centro y

a la vez es la esfera envolvente del Cielo, ibidem, 34b. El círculo exterior de lo Mismo envuelve el círculo interior de lo Otro, ibidem, 36c.

491 Véase Jacques Lacan, la conferencia «Le symbolique, l'imaginaire et le réel», pronunciada en 1953 ante la Société Française de Psychanalyse, incluida posteriormente en Des noms du père, Seuil, París, 2005.

492 Ibidem, p. 3.

493 Ibidem, p. 7.

494 Ibidem, pp. 13 y 16. La «estructura» lacaniana, también conocida como «RSI», apareció primero como figura cuadrada, véase Écrits, Seuil, París, 1966, p. 553: en ella «lo real» forma un trapecio entre los triángulos opuestos de «lo imaginario» y de «lo simbólico»; pero funciona como circuito de dos caras que el sujeto corta para volver a unir sus extremos con una de las dos caras invertidas, de modo que la cara interna comunica con la externa igual que en una cinta de Möbius, que a la vista parece un ocho y en la práctica reduce a un movimiento circular las superficies opuestas. Aplicando este juego al texto del Ion, podríamos decir que Sócrates corta por lo sano, con el criterio práctico de evaluación de las artes, la cadena del entusiasmo poético, pero vuelve a unir sus extremos invirtiendo su sentido, de manera que la ley que afecta al común de los mortales restablece, gracias a la filosofía, la circulación con lo divino. Más tarde Lacan, consciente de esta circularidad, adoptó para explicar la estructura del sujeto la figura de los tres anillos enlazados proveniente del escudo de familia de los Borromeo, banqueros milaneses del siglo XV, que representaba la alianza de la banca con los sucesivos duques de Milán, reforzada por los enlaces matrimoniales. La característica de los tres anillos enlazados del llamado «nudo borromeo» es que no se puede cortar uno sin que se desprendan los otros dos, lo cual puede ser extendido a las conexiones entre poesía, artes manuales y filosofía que forman las totalizaciones sucesivas de la argumentación de Sócrates en Ion. Paul Laurent Assoun, en Lacan, PUF, París, 2003, p. 110, transmite el comentario de Lacan según el cual dicha figura «le vino como anillo al dedo».

495 Es la tesis que defiende Javier Aguirre, op. cit., pp. 105 y ss.: Platón hace dar un giro decisivo a la tradición que considera a las Musas como legítima fuente de conocimiento e inaugura la creencia de que el entusiasmo poético, de origen divino, no tiene nada que ver con el dominio de una técnica.

496 Leyes, IV, 719b-c. Según Aguirre, op. cit., pp. 106 y 110, ese «mito antiguo» no está documentado en ningún otro lugar y es una invención de Platón. Condensa, no obstante, diversas fuentes tradicionales.

497 Aguirre, ibidem, pp. 91-92, subraya el valor de estas asociaciones. Daktýlios significa, además de anillo, el «sello» que se imprime con el anillo y, para colmo de las derivas metonímicas tan apreciadas por Lacan, también significa «ano», lo que hace explícito ese carácter «aristofanesco» del Ion que con razón inquietaba a Goethe.

498 Arístides Quintiliano, op. cit., I, XV, pp. 35, 18-19. Gentili y Lomiento, op. cit., p. 95, consideran poco verosímil esta explicación.

499 Ion, 536b.

500 Havelock, op. cit., pp. 71 y ss., desarrolla su tesis acerca de Homero como «enciclopedia» desde el punto de vista de las «tecnologías de la comunicación» y traza un esbozo de la «condición mental» de los antiguos griegos antes del uso de la escritura.

501 Ion, 534a.

502 Ibidem, 536b-c. En ningún otro lugar hallamos tan claramente expresada la identificación del verso formular con la actividad coral, ambos representan la escena pública a distinta escala. Aguirre, op. cit., p. 128, traduce skhēmátōn kai rhēmátōn como «figuras de baile y fórmulas rítmicas», acepciones que parecen implícitas en el contexto, siempre que entendamos «fórmulas rítmicas» por «fórmulas verbales».

503 Ibidem, 534a.

504 Aguirre, op. cit., pp. 163-164, reúne las principales fuentes, entre las que destacamos: Homero, Ilíada, I, 247-249 (la palabra de Néstor es más dulce que la miel); Odisea, XII, 187 (la voz de las sirenas sale de sus labios «en dulzores de miel»); Hesíodo, Teogonía, 83-84 (fluyen como la miel las palabras del favorito de las Musas); Píndaro, Olímpicas, VI, 21 («las Musas de voz meliflua»); 85-86 (el poeta bebe del manantial de Tebas) y 92 (llama al coreuta en que delega su poema «dulce crátera de sonoros cantos»); IX, 26-27 (cultiva el jardín de las Gracias); Píticas, X, 53-54 (compara su inspiración con la movilidad de la abeja); Nemea, III, 76-79 (compara su canto con la mezcla de miel y leche); Ístmicas, VI, 74-75 (da a beber el agua sagrada que hicieron brotar las hijas de Mnemosyne); Baquílides, X, 9-10 (el poeta se autodenomina «abeja isleña de voz sonora»); Eurípides, Bacantes, 142 (el coro clama por que brote del suelo leche, vino y néctar de abejas); 705-711 (las Bacantes transforman el agua de las fuentes en leche y miel). Aristófanes, Aves, 748-750 (el coro compara la voz del poeta trágico Frínico con una abeja que se nutre de «melodías de ambrosía»).

505 Ion, 534b. Cf. Aguirre, op. cit., p. 164: el término koūphon, «ligero», significa también «vacío».

506 Véase Benveniste, «Communication animale et langage humain», op. cit., pp. 56-62.

507 Platón alude en el Cratilo a la circularidad como funcionamiento inconsciente del discurso. En 408c, Sócrates dice a Hermógenes: «Sabes que el discurso (lógos) rueda y pone incesantemente todo en circulación.» Un poco más adelante, 411b-c, compara la tarea de los primeros hombres que dieron nombre a las cosas con la de los sabios de su tiempo «defensores del devenir» (Heráclito y los sofistas), que «a fuerza de girar en redondo buscando la naturaleza de los seres son presa del vértigo; y en consecuencia las cosas les parecen girar empujadas por un movimiento universal». Tal proyección de los límites del discurso sobre el ser de las cosas –de la que el propio Platón hace un uso deliberado– no le impide afirmar, por un lado, la homología entre ambos extremos (véase 435d-e: «cuando conocemos los nombres, conocemos también las cosas»), mientras por otro denuncia la

mímesis imperfecta del lenguaje que altera los nombres primitivos dejándose llevar por la eufonía (414c). La eufonía, la euritmia y la armonía juegan un papel en la correspondencia entre las palabras y las cosas que Sócrates y Platón no estaban dispuestos a reconocer. La propia estructura de las consonancias dentro de la octava (cuartaquinta-tono diferencial) recuerda la figura de los anillos enlazados. Quizá por reminiscencia platónica, Lohman, op. cit., p. 109, llama «anillos internos» a las configuraciones dentro del «anillo de la octava». La circularidad del discurso reaparece en Eutidemo, 272c y 292a, como «embarazo» (aporía) reiterado del pensamiento ante el arte de gobernar y ante la música: ambas prácticas representan, junto con el vértigo de «los partidarios del devenir», una suerte de grado cero del discurso.

508 Wade-Gery, op. cit., p. 13.

509 Véase Kirk, Los poemas de Homero, op. cit., pp. 80-81 y lámina 6a. Cf. Eric A. Havelock, op. cit., pp. 60-62, y La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 116-119. Según Martin Bernal, no obstante (op. cit., pp. 388-393), en el último cuarto del pasado siglo habría comenzado a ser tenida en cuenta una datación muy anterior a las primeras inscripciones epigráficas helenas, permitiendo considerar «dos periodos para la transmisión del alfabeto»: uno en el siglo XI, con presencia de formas tipográficas propias del cananeo, y otro en el siglo VIII, con el alfabeto fenicio ya consolidado. Bernal especula incluso con la posibilidad de la presencia en Creta, durante el siglo XIV, de una forma de alfabeto «semítico meridional».

510 Véase Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 14 y ss.; 74 y ss.

511 Ibidem, p. 23.

512 Nagy, en Comparative Studies in Greek and Indic Meter, op. cit., pp. 1, 154 y ss., 229 y ss., estudia la expresión kléos áphthiton, «fama imperecedera», que Safo emplea en el fragmento 44, 4, tomándola de Homero, Ilíada, I, 413. Cf. Edgar Lobel y Denys Page, Poetarum Lesbiorum Fragmenta, Oxford University Press, 1997 (en adelante PLF) y Rodríguez Adrados, Lírica griega arcaica, op. cit., p. 363. Tiene su equivalente en sánscrito, en la expresión śráva(s)

áksitam, que aparece en los Rig Veda. Nagy argumenta (ibidem, p. 253) que la «fama» que designan tanto kléos como śráva(s) alude al arte de los propios cantores: extender la fama por medio de alabanzas es la virtud propia de su oficio. La inscripción funeraria usurpa las funciones de un arte milenario. Ambas expresiones derivan de un prototipo indoeuropeo común, según Calvert Watkins, How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics, Oxford University Press, 1995, p. 13.

513 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 137 y ss.

514 Aristóteles, De anima, II, 8, 420b.

515 Platón, Cratilo, 400b-c. Cf. Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 154155.

516 Véase Chantraine, op. cit., pp. 1294-1295.

517 Svenbro, op. cit., pp. 137, n. 2, y 158, sigue la opinión de J. Burnet en Plato's «Phaedo», Oxford, 1911, p. 48. Comentando el pasaje de Fedón, 70c, donde Sócrates dice que las almas que van al Hades, «según una antigua tradición [...] renacen al contrario [pálin gígnesthai] de los muertos», Burnet precisa: «El nombre corriente para esta doctrina es παλιγγενεσία. La palabra μετεμψύχωσισ, aunque ha hecho fortuna en todas las lenguas modernas, resulta bastante imprecisa, no fue usada antes de época grecorromana y entonces lo fue raramente (Diodoro, Galeno). [...] Hipólito, Clemente y otros escritores cristianos hablan de μετεμσωμάτωσισ ("reencarnación"), lo cual es preciso pero incómodo.»

518 Véase M. L. West, Early Greek Philosophy and the Orient, Oxford University Press, Oxford, 1971, pp. 2, 25 y 60-66. Según Heródoto, II, 123, los griegos tomaron de Egipto sus ideas sobre la metempsicosis, aunque las difundieron como propias.

519 Walter Burkert, Lore and Science in Ancient Pythagoreanism, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, pp. 120-165.

520 Ibidem, p. 163.

521 Véanse Jean Varenne, «La religion védique», y Anne Marie Esnoul, «L'Hindouisme», en Histoire des religions, Gallimard, París, 1970, vol. I, pp. 578-622 y 995-1002 respectivamente.

522 Mircea Eliade, Historia de las creencias y las ideas religiosas, Paidós, Barcelona, 1999, vol. I, pp. 176-178, 249-319 y 389-426.

523 Bernal, op. cit., passim, particularmente pp. 89-90 y 116. Cf. Isócrates, Busiris, 28.

524 Porfirio, Vida de Pitágoras, 19, Gredos, Madrid, 1987, p. 35.

525 Véase Diógenes Laercio, Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres, I, 109-115. Cf. Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 150 y ss.

526 Diógenes Laercio, I, 111-112, enumera las composiciones en verso atribuidas a Epiménides, que parecen situarse en el cruce entre tradiciones sacras, líricas, épicas y sapienciales: un poema sobre el origen de los Curetes y de los Coribantes, una Teogonía y un poema sobre el viaje de los Argonautas. J. A. Fernández Delgado, en «La poesía sapiencial de Grecia arcaica y los orígenes del hexámetro», Emérita, vol. 50, n.º 1, 1982, pp. 151-173, estudia el papel que la poesía sapiencial compuesta en versos cortos de tipo formular pudo cumplir, al lado de la lírica, en el proceso de formación del verso épico. Svenbro, Phrasikleia, op. cit., p. 151, n. 78, resalta el uso que hace Plutarco de un mismo verbo para explicar el influjo de Epiménides y de Taletas sobre Solón y sobre Licurgo respectivamente: proodopoieīn significa «abrir el camino» y sugiere el sentido musical de «servir de preludio». Cf. Vida de Solón, 12, 8, y Vida de Licurgo, 4, 3.

527 Véase Suda, bajo Ἐπιμενίδης = DK 3A2: «Una historia acerca de él dice que su alma podía dejar su cuerpo cada vez que quería y volver a entrar en él de nuevo; y que mucho después de su muerte se encontró su piel tatuada con letras. [...] Y hay un proverbio, "piel de Epiménides", que se refiere a las cosas desechadas.» Seguimos la traducción de David Whitehead en Suda On Line, quien traduce tōn apothétōn por «las cosas desechadas» («things discarded»), aunque indica en nota otro significado posible: «las cosas secretas». Svenbro, Phrasikleia, op. cit., p. 152, opta por esta última acepción,

pero la expresión oscila entre el sentido reverencial y el peyorativo. Platón la utiliza en Fedro, 252b, cuando Sócrates alude a un verso que los Homéridas sacan «de sus reservas» [ek tōn apothétōn] y que califica de irrespetuoso a la vez con Eros y con las reglas de la métrica.

528 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., p. 159.

529. Fedro, 248c-249b. Sócrates describe el «decreto de Adrastea» (epíteto de Némesis, divinidad de la justicia distributiva) que establece el orden de la procesión de las almas en la esfera supraceleste, de acuerdo con la importancia de sus artes, y el ciclo milenario de las reencarnaciones en hombre o en animal, según sus merecimientos.

530 Martin Heidegger, «La esencia del habla», De camino al habla, Serbal, Barcelona, 2002, p. 159.

531 Jacques Derrida, La voix et le phénomène, PUF, París, 1967, pp. 8-9, 95-96, 108 y 114-115.

532 Giorgio Agamben, El lenguaje y la muerte, Pre-Textos, Valencia, 2003, pp. 69-72.

533 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 161 y ss.

534 Ibidem. Cf. Safo, 31, PLF y Rodríguez Adrados, Lírica griega arcaica, op. cit., pp. 361-362.

535 Fedro, 275e.

536 De φράζω, «anunciar», y κλέος, «rumor», «renombre» o «gloria», véase Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 17-23.

537 Ibidem, p. 92.

538 Ibidem, pp. 94-95. El testimonio proviene de Escamón de Mitilene. Svenbro supone que este relato pretende sustituir al del rey beocio Cadmo, generalmente considerado como inventor o introductor del alfabeto fenicio en Grecia, y tiene por objeto conectar el origen de la escritura con el de Atenas.

539 Plutarco, Amatoriae narrationes, 774d-775b. Citado por Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 98-120.

540 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 207 y ss.

541 Ibidem, p. 173, n. 44.

542 Diógenes Laercio, II, 18 y 19. Platón compara a Sócrates con un escultor en República, 540c.

543 Pausanias, Descripción de Grecia, I, XXII, 8.

544 Platón, Teeteto, 149a y ss.

545 Cf. Cornford, op. cit., p. 76, y La teoría platónica del conocimiento, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 39-40.

546 Fedro, 247c, 249c y ss., 250c.

547 Menón, 86b.

548 Fedón, 75a-b, 80b.

549. Esa interpretación ha sido defendida por José Luis Pardo en varios pasajes de sus libros: La regla del juego, op. cit., p. 260, sobre la ausencia de doctrina apodíctica en Platón y la frecuente inconclusión de las argumentaciones socráticas; Nunca fue tan hermosa la basura, op. cit., p. 315, sobre la espontaneidad del discurso platónico frente al aristotélico; también Esto no es música, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 95-110, donde el autor retoma la distinción socrática entre la producción y el uso y argumenta en favor de la pertenencia de las ideas a la esfera de la acción; y pp. 428-440, donde se entienden la idea y la esencia como «regla de acción» –necesariamente frágil– y se confirma la motivación eminentemente ética del ideal platónico. Ello no impide que este ponga en juego un componente religioso heredado de las creencias medioorientales e inaugure por otro lado la posibilidad de una interpretación racionalista. Estaría por determinar cómo se relacionan en Platón las creencias religiosas, las estructuras cognitivas y la regulación de los comportamientos.

550 Teeteto, 143a y ss. Platón parece atribuir a Euclides su propio

proceder como escritor, dando pistas sobre su técnica narrativa y sobre el papel de la ficción como auxiliar de la claridad filosófica. Euclides explica a su interlocutor que no ha transcrito el diálogo tal como Sócrates se lo transmitió para evitar «el embarazo que producen, mezcladas con los argumentos, las fórmulas de narración», tales como «yo dije», «él convino», etc.

551 Ibidem, 150b-c.

552 Ibidem, 143e-144a.

553 Ibidem, 210d.

554 Diógenes Laercio, II, 32: «ἔλεγέ τε θαυμάζειν τῶν τὰς λιθίνας εἰκόνας κατασκευαζομένων τοῦ μὲν λίθου προνοεῖν ὅπως ὁμοιότατος ἔσται, αὑτῶν δ’ ἀμελεῖν, ὡς μὴ ὁμοίους τῷ λίθῳ φαίνεσθαι.»

555 Diógenes Laercio, I, 112.

556 Véase Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 237-238.

557 En Apología de Sócrates, 23e, Platón precisa que, de los acusadores de Sócrates, Meleto representaba «el odio de los poetas», Anito «el de los artesanos y los políticos» y Licón «el de los oradores», oficios todos ellos frecuentemente atacados por el Maestro. El oscuro poeta trágico Meleto fue quien presentó la denuncia formalmente, cf. Jenofonte, Recuerdos de Sócrates, IV, 4, 4, y Diógenes Laercio, II, 39.

558 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 195-197. El autor proporciona numerosos ejemplos de los que resumimos los más significativos.

559 Esquilo, Los siete contra Tebas, vv. 432-434. Prometeo encadenado, vv. 788-790.

560 Eurípides, Hipólito, vv. 879 y ss.

561 El testimonio sobre la comedia de Calias proviene de Ateneo, VII, 276a, y X, 453c-454a. Según Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Banquete de los eruditos, Gredos, Madrid, 2006, libros VI-VII, p.

156, libros VIII-X, pp. 362-365, nn. 337 y 338, las letras citadas podrían aludir al acoplamiento sexual o al ruido de una ventosidad, que imitan cuando forman sílaba. El pasaje de Calias nos hace pensar de nuevo en el figurado arte de partera de Sócrates que, en Teeteto, 156d, pretende alumbrar el pensamiento de su joven interlocutor: «Solamente después de haberlo extraído examinaré si es viento o vida lo que trae a la luz.»

562 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 205-206.

563 Aristófanes, Los caballeros, vv. 118 y ss. Más adelante, vv. 188189, el Charcutero se lamenta de su falta de instrucción musical y de su precario conocimiento de las letras. La comedia fue representada en 424. Era costumbre que ciertos esclavos instruidos leyesen en voz alta para sus amos, como hace el esclavo de Euclides en el prólogo de Teeteto, 143b, c, mientras el amo y su interlocutor reposan. Todo el largo diálogo está puesto en boca de dicho esclavo. El pasaje de Aristófanes muestra que algunos sirvientes podían practicar también la lectura silenciosa.

564 Diógenes Laercio, II, 32, resume su significado en una sola frase: «Decía tener un genio propio que le hacía conocer anticipadamente el porvenir.»

565 Jenofonte, Apología de Sócrates, 12 y ss.

566 Jenofonte, Recuerdos de Sócrates, IV, 8, 1.

567 Platón, Apología de Sócrates, 31c-d.

568 Fedro, 242b-c.

569 La expresión aparece de nuevo en Eutidemo, 272e.

570 Svenbro, Phrasikleia, op. cit., pp. 198-202. El autor sueco aplica a la Antigüedad helena ideas derridianas que a su vez proceden de Husserl y de Heidegger, cf. Derrida, La voix et le phénomène, op. cit., pp. 8-9: «la vida trascendental es la escena» donde se desarrolla la «relación entre un existente y su muerte». Y p. 96: «El oírse hablar no es la interioridad de un adentro cerrado sobre sí, es la apertura irreductible en el adentro, el ojo y el mundo

en la palabra. La reducción fenomenológica es una escena.» La antropología de la lectura que desarrolla Svenbro se aparta de la ontología negativa y del modelo visual –platónico– de la idea, en la medida en que contrapone un modelo sonoro a la huella de la inscripción en el alma.

571 Diógenes Laercio, III, 5-6.

572 Véase Pardo, Esto no es música, op. cit., p. 110: «el modo mismo de nacimiento de la filosofía no puede tener más origen que el teatro. La obra de Platón es toda ella una dramatización o una teatralización de la vida de Sócrates, y por ello puede decirse sin temor a exagerar que la filosofía nace ya, en cierto modo, teatralizada, escenificada».

573 Véase Esquilo, Agamenón, vv. 8-9 y 20-31.

574 Platón, República, III, 398d: ἁρμονίαν και ῥυθμόν ἀκολουθεῖν δει τῷ λόγῳ. Véase también ibidem, 400a y 400d.

575 Eutidemo, 272c. También Menexeno, 236a.

576 Leyes, III, 701a.

577 Jaeger, op. cit., p. 621: Platón es partícipe de «una concepción de la música peculiar de los griegos, que de un modo consciente o inconsciente fue decisiva desde el primer momento con respecto a la posición dominante que la armonía y el ritmo desempeñaban en la cultura griega». Según Evanghélos Moutsopoulos, La musique dans l’œuvre de Platon, PUF, París, 1989, pp. 336-338 y 389, la aportación más personal de Platón en relación con la música consistiría en la aplicación de sus principios a la teoría de la mezcla de contrarios (como lo agudo y lo grave o lo lento y lo rápido). Cf. Filebo, 26a.

578 República, III, 401d.

579 Véase Marrou, op. cit., pp. 83-102. También Melero Bellido, op. cit., Introducción, pp. 7-60.

580 Es lo que transmite Diógenes Laercio, IX, 51. Cf. Melero Bellido, op. cit., pp. 83 y 122.

581 Melero Bellido subraya el hecho de que Gorgias pretendió construir una prosa artística que rivalizase con la poesía por su abundancia de figuras y por su ritmo musical, cf. op. cit., pp. 151-152, n. 10. La teoría sobre la musicalidad del discurso culmina en el siglo I a. C. con el ensayo Sobre la composición literaria de Dionisio de Halicarnaso, quien exige a la prosa no solamente euritmia, sino también melodía. El ritmo, la melodía, la variación y la adecuación constituyen para él «las bases de un estilo grato y bello», cf., op. cit., 11, p. 120, 17 y ss.; p. 145 de la traducción de Bécares Botas. Dionisio presta atención a la frecuencia de las partes de la oración, de las desinencias casuales y verbales, a la sonoridad de las sílabas y de las «letras». La adecuación de los contenidos, que proporciona verosimilitud a las formas del discurso, hace pensar además en una suerte de música de las ideas. Platón es para Dionisio uno de los modelos de prosa eufónica: «el más genial para captar la melodía y el ritmo acertados», aunque menos hábil «en la selección de palabras», cf. ibidem, 18, p. 182, 2 y ss.; p. 172 de Bécares Botas. Dionisio cuenta que Platón «a la edad de ochenta años, no dejaba de peinar, rizar y remodelar de todos los modos posibles sus diálogos» y hace referencia a «la tablilla de escribir que, según dicen, se le encontró al morir y que tenía escrito de diversas maneras el comienzo de la República», cf. ibidem, 25, p. 264, 22 y ss.; p. 208 de Bécares Botas.

582 Marrou, op. cit., pp. 94 y 96.

583 Ibidem, p. 88. También Melero Bellido, op. cit., p. 9, y en p. 160 el testimonio de Eliano, Historia Varia, XII, 32 = DK 82A9, acerca de Hipias y de Gorgias.

584 República, III, 398c.

585 Ibidem, IV, 424c.

586 Según el testimonio del propio Platón en Alcibiades, 118c.

587 Véase Glotz, op. cit., vol. II, pp. 168 y 186. Cf. Lasserre, op. cit., pp. 53 y ss.; en la p. 54 fecha el ostracismo de Damón en 443.

588 C. M. Bowra, La Atenas de Pericles, Alianza, Madrid, 1998, p. 79.

589 Barker, op. cit., vol. I, pp. 168-169. Las fuentes sobre Damón se hallan reunidas en H. Diels y W. Kranz, op. cit., pp. 381-384. Consultamos la versión francesa de Jean-Paul Dumont, Les présocratiques, en colaboración con Daniel Delattre y Jean-Louis Poirier, Gallimard, París, 1988, pp. 455-460.

590 República, III, 398d-399c. Barker, op. cit., vol. I, p. 168, acepta el origen damoniano de estas ideas. La caracterización de género de las harmoníai hizo fortuna: Arístides Quintiliano, II, XIV, p. 81, 7 y ss. todavía las clasifica, más de quinientos años después, siguiendo las enseñanzas de Damon, por su carácter masculino, femenino o intermedio entre ambos. En I, XIX, p. 40, 20-21 dice que algunos antiguos llamaban masculino al ritmo y femenina a la melodía.

591 El estudio de Winnington-Ingram, Mode in Ancient Greek Music, Cambridge University Press, Londres, 1936, refleja la evolución de la terminología modal griega hacia la abstracción, desde las harmoníai primitivas, según las concebía Damón, que representan diversas afinaciones de la lira, hasta los tónoi clasificados primero por Aristóxeno como escalas provenientes tanto de la lira como de los auloi, en los diversos géneros de armonía, sistematizados finalmente por Ptolomeo –ya en siglo II de nuestra era– como siete especies de octava que corresponden a nuestros modos actuales (aunque sus denominaciones difieren) y alcanzan el ámbito de las dos octavas que forman el llamado Sistema Perfecto Mayor.

592 Lasserre, op. cit., p. 83, considera que el influjo de la teoría ética de Damón, cuyo nacimiento se sitúa en torno a 500 a. C., es anterior al desarrollo de las ideas pitagóricas acerca de la virtud de los números.

593 República, III, 400b-c.

594 Laloy, op. cit., p. 288, ve en esta falta de precisión con respecto al ritmo una argucia propia del texto platónico. Moutsopoulos, op. cit., p. 77, sostiene una opinión parecida: «Todo eso no son sino artificios literarios de Platón.»

595 En Aristóteles y en Aristóxeno, el tercer género no es el enoplio, sino el crético o peonio de cinco tiempos, de proporción

hemiolia (3:2). El enoplio es un ritmo compuesto de un pie jónico a maiore y de un coriambo (– – u u / – u u –) que suma un total de doce tiempos. El periodo de doce tiempos admite ser dividido en dos secciones impares, de cinco (crético o peonio) y de siete tiempos (el llamado dáctilo-epítrito, considerado como una variante del ritmo enoplio). La clasificación de Aristóteles y de Aristóxeno es más sistemática que la que Sócrates atribuye a Damón, porque define el tercer género rítmico por su característica elemental: la proporción hemiolia o relación entre las cuentas par e impar más sencillas. Cf. Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 197 y 204-205.

596 Por boca de Nicias, en Laques, 180b.

597 Sobre el sentido originario de rhythmós como forma de ser proporcionada, cf. Benveniste, «La notion de “rythme” dans son expression linguistique», op. cit., pp. 328-335.

598 Véase West, Greek Metre, op. cit., p. 23: «El pie o metro era dividido entre tesis y arsis con tanta igualdad como fuera posible. [...] Era evidentemente un asunto de convención o elección arbitraria, no determinado por un énfasis intrínseco del metro. Pero vale la pena notar que la tesis regularmente coincidía con (o incluía una) princeps larga. Eso indica que nuestro sentido del ritmo fundado en las posiciones largas estables corresponde a la manera de entender antigua. Cuando la música acompañaba una procesión o una danza, los pasos caían a tiempo con ellas.»

599 Nubes, 636-653. Aristófanes utiliza indistintamente métron y rhythmós con la misma significación. Bruno Gentili, en Metrica greca arcaica, G. D’Anna, Mesina-Florencia, 1950, p. 24, precisa que en este pasaje y en «la tradición más antigua», los términos dáctilo y enoplio «indicaban series de versos con el mismo valor rítmico y no “pies”».

600 Véase Bruno Gentili, «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della “performance”», en La musica in Grecia, Laterza, Roma, 1988 (actas del Congreso Internacional sobre música griega antigua celebrado en Urbino, octubre de 1985), al cuidado de Bruno Gentili y Roberto Pretagostini, pp. 7-8. Gentili se muestra a favor de la unidad originaria entre metro y ritmo musical, pero concibe la música como «serva della poesia» hasta que se independiza de la

palabra en la época de Timoteo de Mileto. Cf. La metrica dei greci, G. D'Anna, Mesina-Florencia, 1958, pp. 1-2. En la línea de Meillet, en lo que respecta a la interpretación de los poemas épicos, los clasifica entre los «metros recitados, no cantados», reservando para la lírica la calificación de «metros cantados con acompañamiento musical» y distinguiendo ambos de los «metros recitados con acompañamiento musical» (parakatalogḗ), que empleó Arquíloco por vez primera, ibidem, p. 3.

601 La expresión se encuentra en Gentili y Pretagostini, La musica in Grecia, Introducción, p. x.

602 Odisea, VIII, 262-265: «ya en medio el cantor, los donceles / casi niños aún, sabedores del baile, en contorno, / a compás golpearon la pista pulida y Ulises / el veloz centellar de sus pies contemplaba embebido».

603 Op. cit., p. 61. Meillet cita un verso de Odisea, VIII, 537: «Oh Demódoco, deja la forminge de claro cantar.»

604 Con tales presupuestos, Georg Danek y Stefan Hagel han llevado a cabo un intento de reconstrucción de la dicción y del canto homéricos. En www.oeaw.ac.at/kal/sh se puede escuchar una reconstrucción musical del canto de Demódoco correspondiente a Odisea, VIII, 266366 y lecturas de otros pasajes de Homero. Cf. Georg Danek, «Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum», en Stefan Hagel y Christine Harrauer, eds., Ancient Greek Music in Performance, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005, pp. 159-175. En el disco que acompaña a esta edición, Stefan Hagel interpreta el fragmento de Ilíada, XVIII, 590-607, acompañándose de la lira.

605 Curt Sachs, The History of Musical Instruments, Norton, Nueva York, 1940, pp. 128 y ss.

606 Sachs, ibidem, p. 131, afirma que la «afinación habitual» de la lira sería pentatónica sin semitonos (mi-sol-la-si-re), con las cuerdas adicionales repitiendo notas en otra octava, en vez de proporcionar las notas que faltan (fa y do) para completar la escala diatónica. Admite que las notas mi y si podían ser tensadas subiendo a fa y do «cuando ciertas tonalidades lo requerían». No parece tener en

cuenta la definición –debida a Aristóxeno– del tetracordio básico como matriz de los diversos géneros de armonía. Los estudios y las reconstrucciones recientes aceptan la escala diatónica como marco de referencia válido para toda la música de la Grecia arcaica y clásica, a condición de añadir intervalos inferiores al semitono para el género que lo precise. Cf. John Curtis Franklin, «Hearing Greek Microtones», en Ancient Greek Music in Performance, op. cit., pp. 15-18 y ss. West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 164, reconoce una antigua matriz de carácter pentatónico, pero con un semitono y simplificada (mi-fa-la), de la que derivarían tanto el empleo de intervalos microtonales como la diatonía, y que corresponde al ámbito del tetracordio básico –o de cuarta– de Aristóxeno.

607 Véase West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 49 y ss. La terminología para designar las liras resulta a veces confusa: Homero usa phórminx y kítharis para referirse al mismo instrumento. Con Arquíloco aparece por primera vez el término lýra. El «Himno a Hermes» emplea los tres términos, además de khélys («tortuga»), para designar la lira que Hermes construye y regala a Apolo. Anacreonte menciona por primera vez el bárbitos, que Safo y Alceo podrían haber conocido bajo el nombre de bármos. Los autores del siglo IV usan kíthara, lýra y bárbitos para referirse a instrumentos distintos, en tanto que el término phórminx parece haber quedado relegado al uso poético. Cf. Chailley, op. cit., pp. 65-70, y Théodore Reinach, La musique grecque, Payot, París, 1926, pp. 117-121.

608 Véase el pasaje antes citado de Gentili y Lomiento, op. cit., p. 73, acerca de la píxide encontrada en Kalami.

609 Véase West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 62-63, y García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., p. 128.

610 Según el pseudo-Plutarco, Sobre la música, 28, 1141b, ed. cit., p. 103. Cf. Barker, op. cit., vol. I, p. 234.

611 Véase Bélis, op. cit., p. 162.

612 Véase Ranas, vv. 1285-1295. En Pluto, vv. 291 y 296, el esclavo Carión y el Corifeo que le responde imitan el mismo instrumento con otra onomatopeya: threttanelo que sugiere un rasgueo inicial seguido de un arpegio de tres notas y que podría

corresponder a un metro peonio de cinco tiempos. West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 67, n. 86, proporciona otros ejemplos de imitación vocal de la lira. Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., p. 130.

613 Filolao llama al intervalo de cuarta syllabá –en dialecto dorio– en el fragmento DK 44B6. Platón utiliza syllabḗ –en dialecto del Áticapara designar la sílaba del habla, que Aristóxeno denomina xyllabḗ.

614 Stefan Hagel, en Ancient Greek Music. A New Technical History, Cambridge University Press, Nueva York, 2009, p. 443, atribuye a los auletas el uso del término díesis, con el sentido de «dejar pasar (el aire)» para designar la operación de liberar o tapar con el dedo medio agujero del aulós, con objeto de producir intervalos inferiores al semitono.

615 West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 160 y ss. Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., pp. 271-281. La mayor antigüedad del género diatónico fue defendida por Aristóxeno en sus Elementa harmonica, I, 19. Véase la traducción de Francisco Javier Pérez Cartagena, en Hefestión, Métrica griega, Aristóxeno, Harmónica y Rítmica, Ptolomeo, Harmónica, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2009, pp. 265-266: «Como primero y más antiguo de los géneros se debe situar el diatónico, pues es el que en primer lugar encuentra la naturaleza humana; en segundo lugar el cromático y el tercero y más elevado el enarmónico, pues la percepción se acostumbra a él en último lugar y solo con un gran esfuerzo.» García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., pp. 280-281, advierten de que los testimonios sobre los géneros antiguos pudieran ser reconstrucciones artificiales de armonías asociadas a la práctica de uno u otro instrumento.

616 García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., p. 288, subrayan el papel de la expresión musical como unificadora de las diferencias de identidad entre las ciudades, principalmente a través de los certámenes: «los músicos eran desde antiguo profesionales itinerantes, por lo que precisaban de un lenguaje universal que ellos mismos contribuían a difundir».

617 Elementa harmonica, II, 50, ed. cit., p. 305.

618 Véase pseudo-Plutarco, Sobre la música, 11, 1134f-1135b, ed. cit., p. 65 y ss.; Barker, op. cit., vol. I, pp. 215-218. West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 163-164, discute esta opinión y supone que la armonía de Olympos fue una matriz primitiva «tricorde» de «carácter pentatónico» (mi-fa-la), de la que derivaron tanto el género enarmónico como el diatónico: el primero por división del semitono inicial (mi-mi + 1/4 de tono-fa-la) y el segundo por inserción de un tono intermedio entre la segunda y la tercera nota (mi-fa-sol-la).

619 Elementa harmonica, I, 23, ed. cit., p. 271. Hagel, Ancient Greek Music. A New Technical History, op. cit., pp. 445-446, sostiene que el género enarmónico es «menos natural para el oído humano» y considera su valoración por parte de Aristóxeno frente al cromático «como un signo de erudición».

620 Arístides Quintiliano, I, IX, p. 16, 10-18. Lohmann, op. cit., p. 39, afirma, por su parte, que la diatonía presupone la enarmonía y que la cromatización es posterior, lo cual podría ser compatible con las derivas en paralelo de la enarmonía y de la diatonía a partir de una matriz primitiva pentatónica (semejante a la que describe West) y con la propensión a «dulcificar» en tiempos de Aristóxeno.

621 A comienzos del siglo XX se empiezan a desarrollar los estudios etnográficos y los registros electrónicos que ejercerán un influjo considerable en la música culta europea. La música contemporánea recupera el interés por los microintervalos al tiempo que se extiende el influjo del jazz inspirado en el blues, que emplea las «blue notes» provenientes del canto en lenguas tonales africanas, a medio camino entre el tono mayor y el tono menor. El pasado interétnico de Iberia despierta en contacto con los nuevos géneros mestizos americanos en la segunda mitad del XIX, época en la que el flamenco naciente actualiza el influjo del canto oriental, que utiliza microintervalos.

622 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 166, habla de «shades of intonation». «Shade» significa «sombra», «matiz» y también «fantasma». Traduce las diferencias mínimas entre los géneros que Aristóxeno llamaba khróa, que significa «piel» o «tono de piel» y «coloración», igual que khroma. Cf. Aristóxeno, Elementa harmonica, I, 24, ed. cit., p. 272 y n. 111. Actualmente, los

intervalos microtonales se expresan en cents logarítmicos, que dividen cada uno de los doce semitonos de la escala temperada en 100 unidades.

623. Véase West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 167; García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., pp. 209-210, nn. 29 y 31; Pérez Cartagena, en su edición de Aristóxeno, p. 238, n. 137. Las fuentes para los cálculos de Filolao son los fragmentos DK 44A26 = Boecio, Fundamentos de la música, III, 5, DK 44B6 = Estobeo, I, XXI y Boecio, Fundamentos de la música, III, 8.

624 Andrew Barker, The Science of Harmonics in Classical Greece, Cambridge University Press, 2007, pp. 263-286.

625 Arquitas, DK 47B1. Los cálculos de Arquitas fueron retomados y corregidos por Ptolomeo en su Harmónica, I, 13, véase la edición de Pedro Redondo Reyes, en el volumen citado, pp. 465-467.

626 Joël Figari, en «Actualité de la théorie pythagoricienne de la musique», Revista de E. F. e H. da Antigüidade, n.º 22/23, julio de 2006/junio de 2007, pp. 125-129, argumenta que el cálculo de las medias aritmética, armónica y geométrica explica los números de la octava según Arquitas, quien habría seguido «un procedimiento de ajuste entre la teoría y la sensación». María Cecilia Tomasini, en «El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces pitagóricas», Revista de Ciencia y Tecnología, n.º 6, Universidad de Palermo, 2006, pp. 17-19, muestra cómo la media aritmética se corresponde con el intervalo de quinta, la media armónica con el de cuarta y la media geométrica con el de octava (la fórmula $a/b = b/c$ caracteriza la relación entre octavas sucesivas).

627 Timeo, 31b-c y 36a; en 67b y en 80a-b, Platón recoge la idea de Arquitas acerca de la diferencia de velocidad entre los sonidos. Sobre la teoría de Arquitas, cf. Guthrie, op. cit., vol. I, pp. 219-221; sobre su figura y la de Filolao, ibidem, pp. 312-319.

628 Franklin, op. cit., p. 10, defiende que los cálculos clásicos «reflejan la práctica musical con bastante fidelidad». Según Hagel, Ancient Greek Music. A New Technical History, op. cit., p. 218, algunos de los géneros derivados por Ptolomeo a partir del marco de la armonía tradicional heredada de los pitagóricos, por medio de

una aplicación sistemática de la proporción epimoria o superparticular, no poseen «cualidades deseables en sí mismos» desde el punto de vista musical. Eso no excluye la posible correspondencia entre los resultados del cálculo matemático y la práctica de los citaredos, quienes podían buscar el «compromiso entre dos afinaciones ligeramente diferentes con objeto de acceder a ellas con una sola cuerda» para practicar modulaciones propias de los auletas.

629 Aristóxeno, Elementa harmonica, I, 26, ed. cit., p. 275. La otra nota variable del tetracordio, la parypátē, diferencia solamente el género enarmónico.

630 Véase West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 167 y 171. Aristóxeno, Elementa harmonica, II, 55-56, ed. cit., pp. 311-313, detalla el procedimiento de bajar cuartas y subir quintas para obtener nuevos tonos en los extremos del tetracordio y añadir disonancias a los tonos así obtenidos, lo que permite obtener el dítono y comprobar que la extensión de la cuarta es de dos tonos y medio.

631 Franklin muestra que los complicados cálculos de Arquitas y sus sucesores podrían responder a ese tipo de manipulaciones y que en una lira heptatónica se llega a producir los intervalos correspondientes en «unos pocos pasos simples». Utiliza una lira construida al modo antiguo, con cuerdas de lino, pero muestrea digitalmente las notas para facilitar la producción, la escucha y el cálculo de los intervalos microtonales. Véase op. cit., pp. 29 y ss., los diversos diagramas y los ejemplos de audio contenidos en el disco adjunto.

632 Franklin, op. cit., p. 27.

633 Hagel, Ancient Greek Music. A New Technical History, op. cit., pp. 228-229.

634 Ibidem, pp. 229-238. Y pp. 106-117 para la denominación de las cuerdas y de las notas.

635 Lohmann, op. cit., p. 102, apunta que la «irracionalidad» de la subdivisión de la diesis es «la condición de posibilidad de la música

en general», por cuanto «no hace otra cosa que "convertir" ese punto irracional en valores aproximados». Esta aguda observación se oscurece cuando el autor exalta la superioridad del sistema musical griego –con predominio de la «solemne» armonía doria, que se convierte en su escala de referencia– por encima del de cualquier otro pueblo, a causa, precisamente, de su racionalidad. Cf. ibidem, pp. 93 y 103. La racionalidad que se origina en Grecia juega con valores irracionales que le proporcionan su condición de posibilidad. ¿Puede reclamar una sabiduría semejante la superioridad sobre otros pueblos?

636 Plutarco, Vida de Licurgo, XXII, 2-3.

637 Arístides Quintiliano, II, XIX, p. 91, 27-31.

638 Según el testimonio de Ateneo, IV, 184e. Cf. West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 33.

639 Marrou, op. cit., p. 189.

640 República, 399 d. En Leyes, 700 d, Platón vuelve a denunciar la imitación de las melodías del aulós por parte de la cítara, atribuyéndola a los músicos contemporáneos.

641 Política, VIII, 1341a, 24-25 y 1341b, 1-8.

642 Problemas, XIX, 43.

643 Véase Bélis, op. cit., pp. 184-185.

644 West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 81 y ss.

645 Ibidem, pp. 94 y ss. Hagel, Ancient Greek Music. A New Technical History, op. cit., pp. 444-445, explica cómo la división entre los agujeros del aulós arcaico produjo el intervalo de tres cuartos de tono: la separación de un tono dentro del intervalo de cuarta y la bisección por equidistancia del tono y medio –o intervalo de tercera menor– restante. La tendencia a la modulación entre géneros, a partir de la «nueva música» de finales del siglo V, condujo a la evolución de los auloi profesionales, a los que se añadieron mecanismos que ayudaron a regularizar el intervalo del semitono, cuya bisección, a su vez, permitió fijar el cuarto de tono

(que en época arcaica se obtenía de modo más impreciso, «dejando pasar» el aire por un agujero medio tapado), pero en un periodo en el que ya el género enarmónico empezaba a ser dejado atrás por los auletas virtuosos. Con la evolución técnica de los auloi profesionales, el género cromático adquirió nuevo impulso, aunque su origen haya que situarlo en las liras, donde la afinación por medio de consonancias produce el semitono, cf. ibidem, pp. 446-447.

646 Elementa harmonica, II, 41-43. Por razones de claridad, modificamos la traducción de Pérez Cartagena, ed. cit., pp. 295-297, comparándola con la de West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 96. Ambas difieren considerablemente en un punto: West entiende que los auletas alcanzan a reproducir las armonías gracias a su habilidad, pese a las limitaciones del instrumento, aunque con frecuencia cometan errores; Pérez Cartagena interpreta, en cambio, que la técnica del auleta tampoco es la causa de que haya consonancias. Aristóxeno recalca en otros pasajes que la armonía depende de la naturaleza de la percepción y solo unas líneas antes advierte: «Quien crea que las manos, la voz, la boca o la respiración son muy distintas de los instrumentos inanimados no razona adecuadamente...» El sentido general del pasaje nos inclina a optar por la interpretación de Pérez Cartagena. El texto griego puede ser consultado en su tesis doctoral: Francisco Javier Pérez Cartagena, La Harmónica de Aristóxeno de Tarento: edición crítica con introducción, traducción y comentario, Universidad de Murcia, 2001, p. 37.

647 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 96: «Ese procedimiento no da lugar a intervalos musicales iguales, que requieren incrementos de longitud en progresión geométrica, no aritmética.»

648 Aristófanes, Equites, v. 10. En Acarnienses, vv. 864-866 compara el sonido de unos auletas tebanos con el zumbido de las avispas.

649 Véase Immanuel Kant, Crítica de la razón pura, B 358 y B 380.

650 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 104. Reproduce a Teofrasto, Historia de las plantas, IV, 11, 7.

651 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 97.

652 Ibidem, pp. 89 y 105.

653 Hagel detalla el papel determinante de los auloi en la evolución de la música griega y el modo en que contribuyen a establecer su marco teórico: a ellos se debería la identificación de la nota más alta común a todas las escalas así como la afinación regulada, mientras la lira mantenía una afinación relativa (Ancient Greek Music. A New Technical History, op. cit., pp. 38 y 70). La notación musical acabó de tomar forma «bajo los auspicios de los auletas y los compositores de música coral» (ibidem, p. 101); «la nomenclatura funcional de las notas evolucionó bajo circunstancias en las que el aulós había reemplazado a la lira como instrumento modélico» (ibidem, p. 105). La tradición que atribuye la invención del cuarto de tono enarmónico a los auletas arcaicos se funda en la posibilidad de producirlo cubriendo con el dedo la mitad de un agujero del instrumento (ibidem, p. 133). El desarrollo posterior de los auloi no solo provocó la evolución del encordado y ajustes en la afinación de la lira, sino que dio pie a la teoría armónica unificada de Aristóxeno: «Una vez más, percibimos una tensión en el pensamiento musical griego entre un punto de vista más centrado en la lira y otro más aulético, en tanto que las ideas evolucionadas de la escuela de Aristóxeno nacen de una síntesis de ambos en una imagen de la música coherente, si bien abstracta» (ibidem, p. 136).

654 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 19.

655 Ibidem, p. 337.

656 Ibidem, pp. 361 y 366. Sobre la importancia de los concursos musicales, mousikoi agōnes, cf. Bélis, op. cit., pp. 123 y ss.

657 Elementa harmonica, II, 32, ed. cit., p. 283.

658 Aristóxeno insiste en situar la ciencia armónica en un plano de igualdad con respecto a las demás disciplinas musicales, sin dejar por ello de afirmar su excelencia. Véase Elementa harmonica, I, 1, ed. cit., p. 245: «Dado que la ciencia de la melodía consta de múltiples partes y se divide en varios aspectos, es necesario considerar el estudio que llamamos “armónica” tan solo como uno

de ellos, que es, por orden, el primero, y desempeña una función fundamental.» Aristóxeno percibe la armonía como fundamento y no como bóveda del edificio musical.

659 Árpád Szabó, L'aube des mathématiques grecques, Vrin, París, 2000, pp. 105 y ss.

660 Ibidem, pp. 22-24 y 26-27. Szabó explica el uso del gnṓmōn, piquete plantado en el suelo para medir, por las variaciones de la sombra, los movimientos del sol, haciendo referencia a las fuentes, la más antigua de las cuales es Heródoto, II, 109, quien atribuye la invención de la geometría a la necesidad de controlar los lotes de tierra distribuidos por el faraón egipcio Sesostris, «cuadrados de igual superficie» afectados por las crecidas periódicas del Nilo. El gnomon, como el reloj de sol y la división del día en doce partes, provendrían en cambio, según Heródoto, de los babilonios. Según Diógenes Laercio, I, 27, Tales de Mileto empleó el gnomon para calcular la altura de las pirámides en Egipto, midiendo sus sombras en el momento en que la sombra del cuerpo es igual a su altura. Anaximandro, discípulo de Tales, introdujo el gnomon en Grecia, según algunos testimonios (véase Suda, bajo Ἀναξίμανδρος), o lo inventó según otros (cf. Diógenes Laercio, II, 1-2). En todo caso, se sirvió de él para calcular los equinoccios y los solsticios, y a partir de ahí desarrolló una primera representación geométrica del mundo. Cf. Szabó, ibidem, pp. 30-35. Cf. el artículo de Michel Serres «Gnomon: los comienzos de la geometría en Grecia», en Historia de las ciencias, Michel Serres, ed., Cátedra, Madrid, 1991, pp. 77-117.

661 República, VII, 530d. Guthrie, op. cit., vol. I, pp. 281-283, señala que no hay referencia a la armonía de las esferas anterior a la del mito de Er, cf. República, X, 617b: «Sobre cada círculo se sostenía una sirena que giraba con él y hacía oír su propia nota en su propio tono, de suerte que esas voces reunidas, en número de ocho, componían un acorde único.» Sin embargo, Aristóteles, en De caelo, 290b-291a, atribuye a los pitagóricos la teoría «refinada y sobresaliente», pero falsa, de que el movimiento de los planetas produce un roce cuyo sonido resulta armonioso, en razón de las distancias proporcionales entre ellos, aunque no podamos oírlo por estar acostumbrados a él desde que nacemos. Aristóteles refuta la

teoría con el argumento de que «es la cosa transportada en un medio no transportado la que emite un sonido» y descarta que los astros se muevan por un alma propia.

662 Política, I, 1254a, 28 y ss.

663 Véase, por ejemplo, Platón, República, X, 601d-e.

664 Metafísica, 1019b, 14-15. Vernant, en Mythe et pensée chez les Grecs, op. cit., pp. 292 y ss., insiste en subrayar que para los griegos la diferencia entre la producción y el uso se funda en el principio de autoridad: el esfuerzo del artesano se reduce a «pura coacción y servidumbre», cf. ibidem, p. 293. «En la esfera de su oficio, las capacidades del artesano están rigurosamente sometidas a su obra, su obra rigurosamente sometida a la necesidad del usuario», ibidem, p. 297. «El ideal del hombre libre, del hombre activo, es el de ser universalmente usuario, nunca productor», ibidem, p. 301. «... al orden de valores que constituyen la contemplación, la vida liberal y ociosa, el dominio de lo natural, la cultura griega opone las categorías depreciadas de lo práctico, de lo utilitario, del trabajo servil y artificial», ibidem, p. 308. La extensión del concepto platónico de «buen uso» a la democracia de masas regida por el Estado de derecho conlleva la sustitución del principio de autoridad por el imperativo kantiano. Por eso José Luis Pardo, tras profundizar en la distinción entre la producción y el uso desde el punto de vista del aprendizaje, afirma que cuando la regla de acción se convierte en objeto de libre –y difícil– elección, la distinción entre los dos «juegos» deja de ser «una división social entre dos clases de hombres» para convertirse en «la división que atraviesa a todo hombre», revelando que los productores «también son (aunque no al mismo tiempo) usuarios» y que los usuarios «también son (aunque no en el mismo sentido) productores», véase La regla del juego, op. cit., pp. 651 y 656.

665 Platón, Eutidemo, 289b. Como indica Louis Méridier en su edición del Eutidemo (Platón, Œuvres complètes, t. V, I, Les Belles Lettres, París, 1931, n. 3, p. 154), Platón juega con el sentido de la expresión eū práttein, que significa «ser dichoso» y también «tener éxito». Pero la expresión resulta contradictoria con la crítica a los músicos más exitosos de su tiempo.

666 Eutidemo, 280b-281a.

667 Ibidem, 291b.

668 Ibidem, 292a y 272c.

669 Aristóxeno, Elementa harmonica, II, 42, ed. cit., p. 296.

670 Ibidem, II, 40, ed. cit., p. 293.

671 Es la tesis que defiende Annie Bélis en Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'Armonique, Klincksieck, París, 1986, pp. 24 y ss., 231 y ss. El tratado de Aristóxeno desemboca, no obstante, en razonamientos artificiosos y estériles que indican que la teoría musical no soporta el rigor deductivo. Por lo cual Laloy, op. cit., pp. 229 y 241, habla de «afectación de rigor». Su conclusión es que «no puede haber ciencia de las obras musicales» y que la teoría en este terreno debe contentarse con el estatuto de «crítica» o de «estética» en sentido kantiano, cf. pp. 261262 y 264.

672 Aristóxeno, Elementa harmonica, I, 2 y II, 32, ed. cit., pp. 246 y 283-284.

673 Aunque bien educado musicalmente, el Estagirita no desarrolló teoría musical propia, a diferencia de lo que hizo con respecto a la poesía y a la retórica. Así lo hace notar Laloy, op. cit., pp. 137 y ss., añadiendo que el libro VIII de la Política y la sección XIX de los Problemas recogidos por sus discípulos se limitan a reproducir ideas preestablecidas. Bélis critica este punto de vista por estar restringido a pocos textos y considera novedoso el acercamiento de Aristóteles a los fenómenos musicales, a los que no considera como entidades matemáticas, pero sí como objeto de la física, Aristoxène de Tarente et Aristote, op. cit., pp. 54 y ss., especialmente p. 74.

674 Política, VIII, 1338a, 21-24 y 1339b, 33 y ss.

675 Ibidem, 1339a, 10.

676 Ibidem, 1339a, 9; 1340b, 34-35 y 40-41; 1341a, 18; 1341b, 8-14.

677 Ibidem, 1340b, 35-39.

678 Ibidem, 1340a, 18-39.

679 Ibidem, 1339b 17-19 y 34-42. Si bien la sección XIX de los Problemas es más específicamente musical que el libro VIII de la Política, el planteamiento de la cuestión ética en 27 y 29 es igualmente vago y aún más confuso: la audición es la única sensación que comporta un movimiento ordenado. Aunque las consonancias no tienen un carácter moral por sí mismas, las acciones implicadas en la práctica del ritmo y de la melodía se asemejan a las acciones que dependen de los estados anímicos. Las acciones (prágmata) son, por tanto, el término común entre la música y las afecciones del alma. Sin embargo, las que se derivan del carácter no son necesariamente ordenadas. Aristóteles considera todas las acciones como orientadas a un fin, pero la explicación finalista no revela mucho acerca de la «verdadera naturaleza» de las cualidades morales ni de sus semejanzas con el sonido musical. Implica solamente que el carácter debe ser conducido por una autoridad comparable a la que se atribuye a la armonía, como si el alma de los jóvenes fuera un instrumento musical en manos del educador.

680 Ibidem, 1340b, 17-19.

681 Platón, Fedón, 85e-86c.

682 Ibidem, 92a-c y 93a.

683 Platón, Timeo, 47c y d.

684 Aristóteles, De anima, 407b, 30-408a, 30.

685 Aristóteles, Ética nicomáquea, I, 13, 1102a-b.

686 Aristóteles, De sensu et sensibili, I, traducción española: Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo, edición de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Buenos Aires, 1973, p. 35: «De todas estas facultades, de cara a las simples necesidades de la vida y en sí misma, la más importante es la vista, mientras que para la mente y de manera indirecta la más importante es el oído.»

687 Ibidem, pp. 35-36: «El oído, en cambio, solo comunica las

diferencias de sonido y, respecto de unos pocos animales, las diferencias de la voz. Aunque, de manera indirecta, el oído es el que aporta la más amplia contribución a la sabiduría. El discurso, en efecto, o el razonamiento, que es la causa del aprender, es así por ser audible; pero no es audible en sí mismo, sino indirectamente, debido a que el lenguaje se compone de palabras, y cada palabra es un símbolo racional.»

688 Véase Elementa harmonica, II, 31, ed. cit., p. 282: «algunos incluso creen que tras escuchar lo concerniente a la armonía no solo llegarán a ser músicos, sino que mejoraran su carácter». Pérez Cartagena, en la ed. cit., pp. 282-283, nn. 154 y 155, interpreta este pasaje como «expresión de reserva hacia las teorías de Damón». Laloy, op. cit., pp. 164165, afirma con mayor contundencia: «Aristóxeno no ahorra ironía con los que van a buscar en su escuela un curso de virtud. [...] él no cree ya en esas bagatelas.» Los efectos morales de la música, dice el crítico galo, «no están ligados a cada uno de sus elementos, sino que resultan de su conjunto». Según Bélis, en Aristoxène de Tarente et Aristote, op. cit., p. 100, el tarentino «reconoce, en efecto, que la música afecta al alma, que ciertas melopeas son útiles y otras perjudiciales, pero no admite que la armonía pueda incitar en modo alguno a la virtud; rompe con la tradición damoniana de la que Platón era el heredero».

689 Elementa harmonica, II, 33, ed. cit., p. 284. Interpretamos diánoia como «intelecto» y no como «razón». Pérez Cartagena traduce también a veces por «intelecto».

690 Ibidem, 33, ed. cit., p. 285.

691 Véase Bélis, Aristoxène de Tarente et Aristote, op. cit., pp. 209-210 y n. 65 y p. 227. Aunque matice a renglón seguido, la autora se inclina por defender que el intelecto predomina «como es debido» en la perspectiva de Aristóxeno, contradiciendo el juicio de Ptolomeo transmitido por Boecio, Fundamentos de la música, V, 3: «Aristoxenus nihil ratione, sed tantum sensibus credit» («Aristóxeno no cree en la razón, sino tan solo en los sentidos»). El propio Aristóxeno se expresa con claridad acerca del equilibrio conveniente entre ambas facultades.

692 Elementa harmonica, II, 33-34, ed. cit., p. 285.

693 A la vez que señala las limitaciones de la aproximación aristotélica a los problemas musicales, Bélis se sitúa en la perspectiva de «una lectura “musical” de los textos de Aristóteles, tal como podía hacerla Aristóxeno», e interpreta los conceptos de potencia y de acto subrayando, por un lado, la distinción entre dýnamis toū poieīn («potencia activa») y dýnamis toū páskhein («potencia pasiva»), que reparte la potencia entre el sujeto y el objeto –por ejemplo, el músico y la lira– (cf. Metafísica, 1046a, 19-25); y de otro lado los dos conceptos que Aristóteles opone al de dýnamis, a saber: enérgeia («fuerza física», «energía», «acción», pero también «fuerza sobrenatural») y entelékheia («actividad madura», «acto cumplido», «acabamiento») y que se suelen traducir por «acto» de manera algo reductora y confusa. Véase Aristoxène de Tarente et Aristote, op. cit., pp. 63 y 81, n. 59.

694 Elementa harmonica, III, 74, ed. cit., p. 335: «hablaremos indistintamente de “organización” (eīdos) o de “forma” (skhēma), pues damos a ambos términos el mismo significado». El autor se refiere aquí al orden de los intervalos –dítonos y pyknón– dentro de una cuarta.

695 Ibidem, II, 41, ed. cit., p. 294: παντὸς γαρ ὀφθαλμοφανοῦς ἔργου πέρας ἐστιν ἡ ξύνεσις. Podemos traducir más literalmente: «pues el término de toda obra que se manifiesta a los ojos es la puesta en común». Para situar el origen del concepto de comprensión como «puesta en común», cf. el propósito de Arquitas, DK 47B3: «El desentendimiento ha cesado y la concordia se ha acrecentado desde el día en que se inventó un modo de cálculo». Aristóxeno sostiene, en cambio, que la «puesta en común» no depende del cálculo, sino de un fundamento perceptivo previo.

696 Un poco antes, Elementa harmonica, II, 40, ed. cit., p. 293, Aristóxeno ya nos ha hecho sentir una sombra de generalidad distinta de la de los pitagóricos, cuando al hablar de las magnitudes dice: «En efecto, ni las funciones melódicas de los tetracordios o de las notas, ni las diferencias de los géneros [...] ni, por así decir, ninguna otra cosa, resulta comprensible por medio de las magnitudes en sí mismas.» ¿Quiere eso decir que la matemática engaña a la razón, incluso en aquellos trabajos visibles del hombre en los que se muestra eficiente?

697 Ibidem, II, 38, ed. cit., p. 291.

698 Ibidem, I, 9, ed. cit., p. 255. Cf. ibidem, 18, ed. cit., p. 264: «Se denomina, efectivamente, conversacional la melodía formada por los acentos de las palabras, pues tensión y distensión están presentes de un modo natural en el habla.» Aristóxeno emplea el infinitivo epiteínein, de teínō, «tensar», que también da tónos, «tensión» y «tono» musical.

699 Ibidem, I, 27, ed. cit., p. 277. Recordemos que el término «letras» (grámmata) designa los sonidos del habla, es decir, los fonemas.

700 Ibidem, I, 27, ed. cit., p. 276.

701 Ibidem, II, 37, ed. cit., p. 289.

702 Según Bélis, Aristoxène de Tarente et Aristote, op. cit., pp. 176177, la terminología aristotélica de Aristóxeno aspira a suplantar las razones matemáticas de los pitagóricos, en la creencia de que el lenguaje filosófico es capaz de expresar la naturaleza de la melodía armonizada mejor que los números. Esta afirmación, que implica cierta connaturalidad de la música y del lenguaje, es a la vez sugestiva y discutible, como veremos a continuación.

703 Bélis defiende que «la ciencia armónica de Aristóxeno de Tarento es un aspecto del aristotelismo» (ibidem, p. 184), frente a Laloy, que considera a Aristóxeno «pitagórico pese a todo», matemático o geómetra «en el fondo de su alma» (op. cit., p. 267), aunque se esfuerce por imitar el método de su maestro. Según Bélis (op. cit., pp. 143 y ss.), Aristóxeno sigue al Estagirita en su definición del «movimiento de la voz» en el «espacio sonoro», basándose en la semejanza del sonido con «las cosas naturales» y con «los productos del arte» que tienden a mantener una forma estable en el espacio. Pero la concepción del «espacio sonoro» –que Bélis considera como «metáfora»– es problemática: se trata, por un lado, de un espacio real, aunque invisible, no meramente metafórico; por otro, es un artificio para la representación visible del sonido. Laloy subraya el papel de las escuelas de música como prolongadoras del pitagorismo e inventoras de «una suerte de espacio homogéneo» en el que «el sonido podía subir y bajar» y que

se podía representar como sucesión de intervalos sobre una línea continua (op. cit., pp. 77 y ss., 131-132). Pese a las críticas que dedica a sus predecesores, Aristóxeno no se libra del artificio de la representación, su exposición denota el uso auxiliar de diagramas. Pero la naturaleza propia del sonido musical le lleva a emplear los conceptos del aristotelismo de un modo novedoso. Bélis deja claro que la conexión de la obra de Aristóxeno con la de su maestro le proporciona originalidad en comparación con los pitagóricos y con los maestros de armonía (harmonikoí). En cambio arroja poca luz sobre la originalidad propiamente filosófica del primer tratado musical de Occidente.

704 Bélis habla del «tetracordio-paradigma» (ibidem, p. 179) en el sentido de estructura estable dentro de la cual cabe interpretar las variaciones como diversos géneros de armonía. Este uso es comparable –hasta cierto punto– al del «paradigma lingüístico» del conocimiento, en la medida en que hay estructuras lingüísticas comunes a todas las lenguas. Sin embargo, no sería correcto hablar de un «paradigma musical» en oposición al paradigma lingüístico, aunque el hecho musical sea también universal, porque el modelo armónico funciona solo dentro del ámbito del sonido musical. En relación con el lenguaje, la música no cumple función de paradigma o modelo de organización, sino de soporte material o ámbito de posibilidades acústicas de las que el lenguaje se sirve aleatoriamente. Desde el punto de vista de una filosofía de la expresión sonora, más que oponerse al paradigma lingüístico como modelo alternativo de conocimiento, los modelos musicales –patrones rítmicos, intervalos armónicos, estructuras de composición– permiten una crítica de las relaciones jerarquizadas que los paradigmas lingüísticos implican.

705 Elementa harmonica, II, 38-39, ed. cit., p. 291.

706 Cf. Lohmann, op. cit., p. 71: «La palabra de los orígenes de la lengua es el nombre de los dioses.»

707 Véase supra, pp. 286-287.

708 Elementa harmonica, I, 16, ed. cit., p. 261.

709 Véase Lasserre, op. cit., pp. 15-16 y n. 2. En Ilíada, XV, 393,

Patroclo distrae a Eurípilo con sus lógoi mientras espolvorea medicinas en su negra herida. En Odisea, I, 56, la ninfa Calypso trata de hacer olvidar a Ulises su deseo de regresar a Ítaca con «palabras de dulce halago» que prometen la inmortalidad. Lasserre afirma que, en ambos casos, los lógoi son palabras de encantamiento. El término no vuelve a aparecer en Homero.

710 Heráclito, cf. los fragmentos DK22B30, 64, 10 y 1.

711 Lohmann, op. cit., p. 32: «De ello resulta que en griego hay coincidencia entre la proporción misma y el hecho de dar razón (en la lengua) de tal proporción.» El autor considera como producto griego por excelencia el paso de la mentalidad primitiva que identifica nombre y objeto a «la conciencia de la lengua» como expresión del pensamiento. En esa evolución sería determinante el papel del pitagorismo, que representa «el modo de pensar propio de Grecia arcaica» (ibidem, p. 18), pues implica una traslación de la lógica de la octava musical a la teoría general del número en la que se funda una segunda traslación que acaba dando sentido gramatical al lógos. Cf. ibidem, pp. 120 y 146-147. Cabe preguntarse si «la conciencia de la lengua» sustituye a la denominación mágica primitiva o le superpone simplemente otro estrato discursivo; o en qué forma precisa la adecuación entre las palabras y las cosas es algo más que un mito y puede ser objeto de ciencia.

712 En su propósito de servirse de la música para dar valor ontológico al discurso o presentar la «verdad del ser» en forma de proporción pitagórica, Lohmann rebasa los límites del discurso riguroso. En «Le rapport de l'homme occidental au langage (Conscience et forme inconsciente du discours)», Revue Philosophique de Louvain, 4ème série, t. 72, n.º 16, 1974, pp. 713-766, quedan patentes sus prejuicios en lo relativo al «inconsciente de las lenguas»: la propensión de la lengua griega para decir el ser, de raíz indoeuropea, quedaría preservada de manera eminente en lengua germana. Lohmann representa la vertiente filosófica de lo que Bernal llama «el modelo ario» de helenismo, creado por la filología romántica alemana en paralelo con el desarrollo del colonialismo y con el incremento del racismo a lo largo del XIX, véase Atenea negra, op. cit., pp. 216-222 y 227 y

ss.

713 Lohmann, Mousiké et logos, op. cit., p. 44.

714 Ibidem, p. 47.

715 Ibidem, p. 31. Cf. p. 38: «los griegos han dado una forma simple y conceptualmente clara a todo lo que han tomado de otros pueblos», cuyas músicas, declara el autor, merecen tan poco el nombre de las Musas como las «filosofías» orientales el título de «verdadera filosofía» (ibidem, p. 103). La insistencia con que Lohmann intenta desligar las diversas aportaciones étnicas del «sistema perfecto» que comprende todas las variaciones de tonalidad no le impide acentuar la preeminencia doria en el ámbito heleno. Presenta la aportación del lesbio Terpandro, primer forjador del sistema musical en «dominio dorio» espartano, como una «reafinación» de la octava en «tono dorio», que preservó el nombre «de la etnia al servicio de cuyos señores se encontraba» y cuyas «deformaciones [...] recibieron por su parte el nombre de los pueblos bárbaros de Asia Menor» (ibidem, p. 93). La preeminencia doria es para Lohmann el fundamento de la teoría ética de las armonías; con la predilección tardía por la armonía lidia se iniciaría la decadencia que llevará en la Edad Media al debilitamiento de la noción ética y a la conversión de los modos en meras «secciones de una escala recurrente» (ibidem, pp. 132-133). Aristóxeno, que por primera vez define las funciones de los géneros dentro de la estructura del tetracordio, rechaza la teoría ética de las armonías y con ella corre la misma suerte toda idea de predominio étnico. La naturaleza del mélos escapa a cualquier fantasma de particularidad –étnica, ética o instrumental– porque integra sus variedades.

716 Ibidem, pp. 109-110.

717 Heidegger da comienzo a la Carta sobre el humanismo con la citada metáfora de «la casa del ser», pero termina invirtiendo los términos en una metáfora de la intemperie, op. cit., p. 90: «El pensar se encuentra en vías de descenso hacia la pobreza de su esencia provisional. El pensar recoge el lenguaje en un decir simple. Así, el lenguaje es el lenguaje del ser, como las nubes son las nubes del cielo.»

718 Barker, en The Science of Harmonics in Classical Greece, pp. 90-91, pone en evidencia que, antes de Aristóxeno, el músico profesional cualificado y el teórico o maestro de armonía (harmonikós) son una misma persona. Aristóxeno recibió educación musical, pero nunca ejerció el oficio de músico, aunque cabe suponer que hubiera aspirantes a ejercerlo entre quienes seguían sus lecciones (ibidem, p. 230). Él mismo se revela como pensador de criterio selecto, admirador de las viejas formas musicales, que no da enteramente la espalda al platonismo y trabaja para la élite intelectual, cf. ibidem, pp. 234 y 258-259.

719 Laloy, op. cit., pp. 288-289. Sobre Laso de Hermione, véase Lasserre, op. cit., pp. 34 y ss.

720 West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 122 y ss. Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., pp. 155-157. Chailley no dedica a los instrumentos de percusión más de media página, véase op. cit., p. 75. Reinach, nueve líneas exactamente, y para completarlas se ve obligado a aludir a la comparación con las «bailarinas gaditanas» e incluso con las estrellas del cuplé, véase op. cit., pp. 131-132. Su capítulo sobre la rítmica, sin embargo, tiene un carácter precursor y merece ser consultado con atención, ibidem, pp. 72-116.

721 Véase García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, op. cit., pp. 164-165: «Es evidente que los autores anteriores al siglo IV, que se acercaron a los campos de la teoría, no parece que sintieran la necesidad de hacer una clara diferencia entre los aspectos métricos y rítmicos de una obra, uniéndolos o no dejando clara la verdadera naturaleza de cada uno de ellos [...] las reflexiones de autores griegos en torno a las distintas estructuras métricas de los textos poéticos se nos han conservado en manuales muy tardíos [...]. Así, aunque se hable de estudios anteriores, solo nos podemos remontar a los trabajos de los sofistas, en el siglo V a. C., que parten de estudios que pertenecen al campo de los grammatikoí, de los que posteriormente surgirán los especialistas propiamente dichos, los metrikoí.» Ya hemos aludido al hecho de que Aristóteles atribuye a los metrikoí la definición correcta de los fonemas y de las sílabas (Poética, 1456b, 30-37).

722 Bowra, Primitive Song, op. cit., pp. 29 y 261.

723 Ibidem, p. 59.

724 Ibidem, p. 85.

725 Ibidem, pp. 58-60. Bowra cita ejemplos de los yamana de Tierra de Fuego, de los arapahoes norteamericanos, de los esquimales de Alaska y de los veddas de Sri Lanka.

726 Véase Mille Plateaux, op. cit., pp. 17 y 360. La música es una «desterritorialización» o una «maquinación» de la voz, ibidem, pp. 371 y 373.

727 Ibidem, pp. 55 y ss. El modelo estratigráfico, que también comprende procesos de desestratificación, se opone a la doble articulación lingüística.

728 Ibidem, p. 385. Es la misma idea que vamos a encontrar en los Elementa rhythmica de Aristóxeno.

729 Lohmann, Mousiké et logos, op. cit., p. 22, relaciona lambánein y su derivado lēpsis con la sumptio o assumptio latina, que significa también la «acción de coger» y las premisas del matemático o del lógico. Por reforzar su concepción del «sistema ideal» de la música griega, interpreta lambánein como «pulsar» las cuerdas y syllabḗ como «ataque simultáneo elemental» de las notas en relación de cuarta, aduciendo un uso frecuente por parte de Aristóxeno con ese sentido preciso. En los Elementa harmonica, lambánein significa casi siempre «comprender», unas veces en el sentido pasivo de «experimentar», «captar» o «percibir» una diferencia, otras en el sentido activo de «abarcar», «alcanzar» u «obtener» un intervalo, y llega también a significar «suponer» o «adoptar» un principio (Bélis muestra que este uso proviene de Aristóteles, véase Aristoxène de Tarente et Aristote, op. cit., pp. 193 y 248). El sentido activo y específicamente musical de lambánein como «formar» consonancias se precisa con el derivado lēpsis, pero en ningún caso esos términos expresan la acción de pulsar las cuerdas simultáneamente. Tanto cuando habla de intervalos como cuando se refiere a la sílaba propiamente dicha, Aristóxeno parece considerar el vínculo entre elementos sucesivos más que simultáneos.

730 Lohmann afirma que el término stoikheīon procede del campo

de la teoría musical, igual que syllabḗ. Véase Mousiké et logos, op. cit., p. 102: «Creo a decir verdad que todos esos conceptos pertenecen a la primera ciencia pitagórica considerada como un todo, y no tanto a tal o cual disciplina bien definida, y que sin embargo la teoría de la música es de primer rango, que se anticipó a la doctrina gramatológica de la lengua y constituye incluso, en cierto modo en grado sumo, la ciencia primera.»

731 Aunque reprueba el uso de diagramas por parte de los harmonikoí, porque impiden comprender la verdadera naturaleza de la armonía, Aristóxeno deja entender en varios pasajes de su tratado que se sirve de ellos para estudiar los intervalos de los diversos géneros. Así cuando dice en Elementa harmonica, III, 51, ed. cit., p. 306: «La desaparición del pyknón en la división de los tetracordios coincide con el comienzo del género diatónico», parece evidente que está superponiendo los géneros en un diagrama y señalando coincidencias visibles, tarea que no sería posible por medios acústicos. Sobre los diagramas como procedimiento auxiliar para comparar los géneros de armonía, véase ibidem, I, 2 y n. 8, ed. cit., p. 246. En I, 7, ed. cit., p. 254, Aristóxeno acusa a los harmonikoí de «comprimir el diagrama», haciendo referencia al hecho de que solamente prestaban atención al género enarmónico y no a su relación con los otros géneros. El diagrama permite una simplificación de los hechos y una complicación innecesaria del análisis. En I, 28, ed. cit., p. 277, Aristóxeno vuelve a comentar que los harmonikoí proporcionan una idea equivocada de la «continuidad» en sus «compresiones de los diagramas» y explica que se esfuerzan inútilmente por representar intervalos microtonales imposibles de cantar.

732 Ibidem, I, 9-10, ed. cit., p. 256.

733 Como ya hemos visto, Aristóxeno afirma lo mismo de los diagramas y de cualquier otro «trabajo visible», véase ibidem, II, 41, ed. cit., p. 294.

734 Ibidem, I, 12, ed. cit., pp. 257-258.

735 Ibidem, III, 59, ed. cit., p. 316: «son continuas aquellas escalas cuyos límites son sucesivos o se superponen» (como en el caso de los tetracordios disjuntos o conjuntos). Aristóxeno esboza una teoría

de los límites del espacio musical, según sostiene Bélis, quien ordena los conceptos que el tarentino toma de Aristóteles, Física, V, 3 y Metafísica, K, 12, para trasladarlos al ámbito de la melodía armonizada: contacto, consecución, contigüidad, continuidad. Véase Aristoxène de Tarente et Aristote, op. cit., pp. 149-162.

736 Primitive Song, op. cit., p. 61.

737 Ibidem, p. 62.

738 Ibidem, pp. 63-69.

739 Ibidem, p. 71.

740 Ibidem, p. 72.

741 Ibidem, pp. 78-80.

742 Gilles Deleuze desarrolla en Différence et répétition, PUF, París, 1968, su concepción de la ontología según un modelo poético-musical latente. La repetición no se opone a la diferencia, pues es la diferencia lo que se reproduce entre las diversas formas de repetición (material, psíquica, ontológica), como en una suerte de polirritmia que relaciona estratos superpuestos de distinta naturaleza. La reciprocidad entre los ritmos de la materia y del pensamiento, de la experiencia sensible y del lenguaje, produce las estructuras virtuales o ideas «a la manera de un canto», que extrae de las repeticiones y variantes sucesivas la repetición más profunda: el retorno de la diferencia intensiva. Véanse pp. 33, 373 y ss.

743 Cf. Gilbert Simondon, L'individu et sa genèse physico-biologique, Jerôme Millon, París, 1995. La interacción entre los componentes del mélos es comparable a los procesos de individuación física o biológica que estudia Simondon, aunque sus formas no son propiamente inertes ni orgánicas. Pertenecen al complejo de relaciones entre el individuo psíquico y su medio social, que el mismo Simondon aborda en L'individuation psychique et collective, Aubier, París, 1989. La psique, dice Simondon, preserva una parte de naturaleza no organizada (como el apeírōn de Anaximandro), cuya resolución pertenece al orden de las significaciones y de lo colectivo. La correspondencia que advertimos

entre los componentes del mélos (ritmo, armonía, palabra) y los procesos de individuación (física, biológica y psíquica) que Simondon llama «fases del ser», se extiende a las fases de la sucesión temporal (pasado, presente, futuro), que el mismo autor concibe como realidades somáticas desde las que la conciencia se alza como «adhesión luminosa» del cuerpo al «presente puro». Las unidades de extensión del canto (métra) son «condiciones cuánticas», por usar la expresión de Simondon, que amplifican las proporciones del ritmo, de la armonía y de la expresión verbal en el espacio y en el tiempo.

744 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 130. Estas ideas aparecían ya en Greek Metre, op. cit., p. 21: «en los metros del verso cantado tenemos un reflejo razonablemente fiel de los ritmos de la música. [...] un poema lírico griego era concebido como canción desde el comienzo: el ritmo musical es el objeto propio de investigación porque ningún otro ritmo estaba en juego. Seguramente los poetas griegos no dispusieron las palabras en elaborados patrones cuantitativos solo para desbaratar los ritmos resultantes con música que no se ajustase a ellos. La concordancia cercana entre patrones silábicos en pasajes en responsión solo ha podido ser impuesta por el ritmo de la música. Estos y otros argumentos de origen métrico se ven confirmados por la evidencia de los textos con notación musical. Las sílabas breves están dispuestas sobre notas cortas y las sílabas largas sobre notas largas». Chailley, apenas tres lustros antes que West, no mostraba la misma determinación a la hora de aceptar el valor rítmico del metro, véase op. cit., p. 57: «Parece pues que podamos, en principio, confiar en los metricistas que proponen la restitución de un ritmo musical por la sola escansión del texto.»

745 West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 131. En ocasiones una larga podría equivaler a tres breves («trisema») o incluso a cuatro («tetrasema»), pero cuando eso ocurre se trata de una variación ocasional en un contexto en el que la equivalencia estándar predomina.

746 Ibidem, p. 135. West hace referencia a la distinción de Béla Bartók, en sus escritos sobre el folclore húngaro, entre «tempo giusto» y «parlando rubato», aplicable también al canto griego

antiguo.

747 Ibidem, pp. 135 y ss.

748 La evolución de los ritmos en la península ibérica, donde la herencia grecolatina se mezcla con influjos medioorientales, africanos y americanos, puede seguirse en Santiago Auserón, El ritmo perdido, Anagrama, Barcelona, 2021 (3.ª edición revisada), donde se lleva a cabo una primera aproximación al estudio del contraste entre la mentalidad musical de Grecia, que toma por modelo supremo la armonía, y el sistema de pensamiento rítmico africano.

749 Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 4 y ss.

750 Cf. West, Ancient Greek Music, op. cit., p. 136. Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 108-109, citan a Wilamowitz, Griechische Verskunst, Berlín, 1921, pp. 62 y 366, quien interpretaba el nombre del anapesto como batir de asalto guerrero (anapaíein significa «batir» o «percutir»), y confirman que fue «la medida típica de los cantos militares espartanos». El tratado clásico de Hefestión de Alejandría, Enchiridion, llama al anapesto pie «laconio», véase la edición de Josefa Urrea Méndez, Hefestión, Métrica griega, Gredos, Madrid, 2009, VIII, 4, p. 77. En adelante citaremos las páginas de esta edición, que transcribe los esquemas métricos, aunque nos apartamos de su traducción para tratar de reproducir el ritmo en español.

751 West, en Greek Metre, op. cit., p. 53, supone que los pasos de marcha y las notas del canto en ritmo anapéstico coincidían con las sílabas princeps en posición de sílaba larga y en la pausa final de cada verso. Cf. Reinach, op. cit., pp. 78-80.

752 Según West, Greek Metre, op. cit., p. 23.

753 Véase Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 120 y ss., 132 y ss. Recordemos que Aristóteles, en Retórica, 1409a aludía a la frecuencia de yambos en el habla coloquial y asociaba los troqueos a la agitación de la danza. En Poética, 1448b vuelve a referirse al carácter burlesco del metro yámbico, de donde vendría su nombre, y en 1449a retoma la idea de la frecuencia de los yambos en el

habla coloquial. Hefestión, op. cit., Fragmentos, IV, Escolios a Hermógenes, p. 169, llama al troqueo «el ritmo de los que corren», añade que el yambo recibe su nombre «por atacar con burlas» y junta ambas ideas refiriéndose a «los que corren y atacan con burlas» oponiéndolos a los versos solemnes. Arístides Quintiliano, I, XVI, p. 36, 25 y ss., dice que el nombre del yambo provendría de iambídzein, «insultar», y este a su vez de iós, «dardo» o «aguijón» y también «veneno», mientras que el troqueo se llamaría así «por hacer el paso rápido».

754 Véase West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 140-141, y Greek Metre, op. cit., p. 55, donde el autor británico atribuye al ritmo crético un posible origen micénico. Cf. Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 220 y ss. Cf. Hefestión, III, 2-3, pp. 53-55, y XIII, 1 y ss., pp. 103 y ss.

755 Gentili y Lomiento, op. cit., p. 6.

756 En sus Elementa rhythmica, 30 y 33. Traducidos, bajo el título Rítmica, por Francisco Javier Pérez Cartagena, en el mismo volumen que la Harmónica, Gredos, Madrid, 2009, véanse pp. 352-354.

757 Véase Auserón, op. cit., pp. 125-126 y 236.

758 Hefestión, XIII, 8, p. 110 y Fragmento, III, Escolios a Hermógenes, pp. 168-169. Cf. Gentili y Lomiento, op. cit., p. 4. El antipasto es un metro considerado como «duro y áspero», usado sobre todo en alternancia con otros metros de seis tiempos (el coriambo y los metros yámbico y trocaico), esto es, según la libertad característica de las estructuras poliesquemáticas, véase Gentili y Lomiento, ibidem, pp. 154 y 185. Ciertos pies no dan lugar a prototipos métricos, tal es el caso del anfíbraco de cuatro tiempos: u – u, que se convierte en ritmo anapéstico (o dactílico) al ser repetido.

759 West, en Greek Metre, op. cit., pp. 38-39, explica el alto grado de licencia métrica o prosódica en Homero, que a menudo viene motivado por la sustitución de términos antiguos por otros nuevos. Resulta instructiva su presentación de la poesía arcaica –anterior a Píndaro– en tres tradiciones métricas diferenciadas por su origen:

eolia, jonia y doria. En la p. 29 alude a la correspondencia de esas tradiciones con modos musicales que portan los mismos nombres: «No es sorprendente que tradiciones musicales divergentes en materia de ritmo y estructura formal fueran también divergentes en armonía.»

760 Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός / ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέον, ἐπι δ' ἵμερον / ὕμνῳ και χαρίεντα τίθη χορόν. Cf. Hefestión, VII, 4, p. 72; Page, PMG, op. cit., 27, y Rodríguez Adrados, Lírica griega arcaica, op. cit., p. 149. El testimonio de la Suda, bajo Ἀλκμάν, permite dudar entre el origen lidio o laconio del poeta. De lo que no hay duda es del proceso de normalización del hexámetro dactílico en la épica jonia, aunque se alimentase de fórmulas métrico-rítmicas usadas en todo el ámbito heleno.

761 Ἠράμαν μὲν ἐγὼ σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά. Cf. Hefestión, VII, 7, p. 74; Lobel-Page, PLF, op. cit., 49 y Rodríguez Adrados, op. cit., p. 365.

762 Ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἤνθουν καὶ σωφροσύνη νενόμιστο. Nubes, 962. Cf. Hefestión, VIII, 2, p. 75.

763 Ἐρέω τε δηῦτε κοὐκ ἐρέω / καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι. Cf. Hefestión, V, 2, p. 62; Page, PMG, op. cit., 428; Gentili, Anacreon, op. cit., 46, traducción p. 150, y Rodríguez Adrados, op. cit., p. 415.

764 Κλῦθί μευ γέροντος εὐέθειρα χρυσόπεπλε κούρα. Cf. Hefestión, VI, 4, p. 68; Page, PMG, op. cit., 418; Gentili, Anacreon, op. cit., 74, traducción p. 156 y Rodríguez Adrados, op. cit., p. 414.

765 Ἀναπέτομαι δὴ πρός Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφηεις. Cf. Hefestión, IX, 3, p. 86; Page, PMG, op. cit., 378; Gentili, Anacreon, op. cit., 83, traducción p. 158, y Rodríguez Adrados, op. cit., p. 409.

766 Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 146 y 154-155.

767 Οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν, κοὐχὶ λέληθ' ἐμαυτόν. Cf. Hefestión, IX, 3, p. 86 y n. 162. El verso de Aristófanes pertenece a una comedia perdida llamada Anfiarao.

768 Κρῆσσαί νύ ποτ' ὧδ' ἐμμελέως πόδεσσιν / ὤρχεντ' ἀπάλοις

ἀμφ’ ἐνόεντα βῶμον. Cf. Hefestión, XI, 3, pp. 95-96 y n. 181; Lobel-Page, PLF, op. cit., como fragmento de autor incierto, 16, y Rodríguez Adrados, ibidem, p. 385.

769. Ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ’ · οὐ γὰρ ἄν ἄλλη / λύσις ἐκ πόνων γένοιτ’ οὐδάμα τῶνδε. Cf. Hefestión, XII, 4, p. 102; Page, PMG, op. cit., 411a; Gentili, op. cit., p. 29, traducción p. 146, y Rodríguez Adrados, op. cit., p. 413.

770 Hefestión, XIII, 1, pp. 103-104. El gramático de Alejandría engloba el crético dentro de los metros peonios, que comprenden también el baquiaco (u – –) y el palimbaquiaco (– – u). Este último es considerado inadecuado para el canto. El baquiaco se encuentra por primera vez en Píndaro, es frecuente en Esquilo y su uso se instala en la tragedia como expresión de patetismo. «Lo mismo que el crético», dicen Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 229 y ss., «los baqueos pueden realizarse rítmicamente como hexasemos», es decir, como ritmos de seis tiempos, prolongando la última sílaba o añadiendo una pausa.

771 Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ’ Ἔρως οἶα παῖς παίσδει, / ἄκρ’ επ’ ἄνθη καβαίνον, ἅ μή μοι θίγῃς, τῶ κυπαιρίσκω. Cf. Hefestión, XIII, 6, p. 109; Page, op. cit., PMG, 58, y Rodríguez Adrados, op. cit., p. 152.

772 Aristófanes, Las aves, vv. 249 y 261. Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 226-227, destacan la «virtuosa polimetría» de la monodia en que Aristófanes imita el cantar de varios pájaros. La tórtola también emite con frecuencia su canto en ritmo crético, aunque otras veces lo «reconduce» –como algunos metricistas– a ritmo de seis tiempos.

773 Cf. Platón, República, 396b y 397a-b, donde Sócrates hace referencia explícita al canto de los pájaros (ornéōn phthóngous). En Cratilo, 423c-d, Sócrates establece la diferencia entre imitar a los animales por medio de la voz (procedimiento que considera irracional, «análogo a la música») e imitar la esencia de las cosas por medio de los sonidos elementales y las sílabas del lenguaje.

774 Ποικιλόθρον’ ἀθανάτ’ Ἀφρόδιτα. Cf. Hefestión, XIV, 1, p. 110; Lobel-Page, PLF, op. cit., 1. Rodríguez Adrados, op. cit., p. 354,

traduce «bien labrado trono» y en n. 20 añade que hay que rechazar la traducción «de vestido recamado de figuras». Pero Scheid y Svenbro, op. cit., pp. 51-55, discuten las traducciones habituales de este verso y argumentan detalladamente que poikilóthron es un manto (thróna) florido, no un trono (thrónos) ricamente labrado.

775 Ἰόπλοκ’ ἄγνα μελλιχόμειδε Σαπφοῖ. Cf. Hefestión, XIV, 4, p. 113; Lobel-Page, PLF, op. cit., 384, y Rodríguez Adrados, op. cit., p. 333. Nuestra traducción se permite aquí dos licencias mayores: opta por presentar la corona de violetas en manos de Safo mientras la trenza, no ciñendo su cabeza como habitualmente se traduce, y emplea un troqueo de más, aunque preserva el efecto de inversión del ritmo en mitad del verso.

776 Ὁ Μουσαγέτας με καλεῖ χορεῦσαι. Pindari Carmina cum Fragmentis, edición de C. M. Bowra, Oxford, 1947, 241. Cf. Hefestión, XIV, 2, p. 112. Μουσαγέτασ, «conductor de las Musas», es epíteto habitual de Apolo. El poeta entra en la danza por mandato e inspiración del dios músico.

777 Ἐρέω πολύ φίλτραθ’ ἑταιρων, / τέρψεαι δ’ ακούων. Cf. Hefestión, XV, 2-6 pp. 116-119, y Rodríguez Adrados, Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos, op. cit., I, p. 99.

778 Prósodos significa primero «acceso» o «entrada» y «avance»; después «ataque» o «asalto», pero también el entrar en la asamblea o el ir a la escuela; en cuarto lugar designa la «relación íntima» y, finalmente, la «procesión solemne». Viene de hodós, «camino», «acceso», «recorrido» y, figuradamente, «método». La prosodia es un proceder, una vía de acceso ritual, por medio de las variables rítmicas y de acentuación, hacia el corazón de la palabra.

779 Hefestión, XVI, 2-5, pp. 116-119. En la n. 247, p. 116, Urrea Méndez proporciona el esquema completo del prosodiaco de Arquíloco: u – u u – u u – u, y añade que los metricistas modernos «lo consideran como punto de partida para la búsqueda de los llamados metros primordiales».

780 Ibidem, XVI, 1, p. 132. Cf. Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 185 y ss.

781 Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 68 y ss. En las pp. 77-81, los autores resumen los diversos tipos de monodia y de poesía coral y los principales géneros de danza, una actividad «omnipresente en la experiencia cultural de la pólis»: pyrríkhe, «pírrica», danza guerrera; gymnopaidikḗ, «gimnopédica», danza de muchachos desnudos imitando movimientos de lucha deportiva; hyporkhēmatikḗ, «hiporquemática», danza y canto en metro crético, de carácter imitativo; tyrbasía, «tirbasía», danza dionisiaca que acompañaba al ditirambo; síkinnis, «sicínide», propia del canto de los sátiros en el drama burlesco; emméleia, «emméleia», danza habitual del coro en la tragedia, lenta y solemne; kórdax, «córdax», danza burlesca y obscena, habitual en la comedia.

782 Jean Irigoin, «Architecture métrique et mouvements du chœur dans la lyrique chorale grecque», en Le poète grec au travail, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, París, 2009, pp. 117-133.

783 Bruno Gentili, Metrica greca arcaica, G. D'Anna, Mesina-Florencia, 1950, p. 21.

784 Ibidem, p. 51.

785 Ibidem, pp. 25-27.

786 Gentili, ibidem, pp. 30-31, se opone la teoría de R. G. H. Westphal, Rhythmik, Leipzig, 1885, que creyó poder aplicar las leyes de isocronía de la música a la métrica del verso griego. Se apoya en Gottfried Hermann, Handbuch der Metrik, Leipzig, 1799, quien pensaba que la música de los griegos no habría conocido una medida de tipo divisivo, sino solamente el ritmo aditivo de la melodía. Los escasos textos con música conservados, aunque no invalidan por completo la tesis de Hermann, parecen confirmar la teoría de la isocronía de Westphal, pero solamente para época tardía. Sería un error, dice Gentili, considerar los textos de la edad clásica desde la misma perspectiva.

787 Metrica greca arcaica, op. cit., pp. 27-28. Cf. La metrica dei greci, op. cit., pp. 6-7.

788 Metrica greca arcaica, op. cit., pp. 31-32.

789 La etnomusicología confirma que la melodía del canto en las lenguas tonales de África respeta generalmente la prosodia del habla. Véase A. M. Jones, Studies in African Music, Oxford University Press, Londres, 1959, pp. 230 y ss. y 246: «Las libertades que se toma la melodía son escasas y perfectamente comprensibles en sus contextos. No hay duda de que el africano, cuando melodiza su habla, siente que la canción en todo su desarrollo se ajusta a la línea del habla.»

790 Píndaro, Olímpicas, II, 1.

791 Gentili, Metrica greca arcaica, op. cit., pp. 32-33. Cf. Gentili y Lomiento, op. cit., p. 69.

792. Véase Aristófanes, Tesmoforias, 100; Ranas, 1345-1348; Nubes, 968. Ferécrates, Quirón, fr. 145 Kock, citado por Gentili, Metrica greca arcaica, op. cit., p. 33.

793 Gentili estudia el primer verso del epitafio de Seikilos en Metrica greca arcaica, op. cit., pp. 34-35. Los signos de duración escritos sobre las sílabas no indican el metro, sino los valores de la melodía. La prosodia se ajusta a estos por medio de alargamientos y resoluciones, de modo que un verso con poco valor rítmico se convierte en dodecasemo, es decir, se ajusta a un molde musical. Gentili admite que la notación de las partituras conservadas refleja un ritmo isócrono al que se ajusta el verso, pero considera este hecho como un fenómeno tardío, posterior a la nueva música y a la definición del tiempo primario de Aristóxeno.

794 Gentili, ibidem, p. 36. Cf. Platón, Cratilo, 424c, y Aristóteles, Metafísica, 1087b.

795 Gentili, Metrica greca arcaica, op. cit., p. 38.

796 Aristóteles, Poética, 1448b, 20-21.

797 Gentili, Metrica greca arcaica, op. cit., p. 38.

798 Arístides Quintiliano, I, XIX, p. 39, 26-30.

799 Ibidem, I, XIV, p. 32, 16-18.

800. Ibidem, I, XXIII, p. 45, 23-26. Comparamos la traducción de Colomer y Gil, op. cit., p. 103, con la de Barker, Greek Musical Writings, II, Harmonic and Acoustic Theory, op. cit., p. 450.

801 Gentili, Metrica greca arcaica, op. cit., p. 37, cita la referencia del retórico latino del siglo IV d. C. Mario Victorino a las escuelas métricorítmicas de su época: «algunos no quieren que el pie sea metro, sino la sílaba [...] y otros al contrario ni el pie ni la sílaba creen que puedan ser llamados metro, sino el tiempo». Dain, op. cit., p. 43, reconoce dos tendencias básicas divergentes desde la Antigüedad: la de los metrólogos como Hefestión, y la de los ritmólogos como Aristóxeno de Tarento y Arístides Quintiliano. Estos dos autores incluyen sin embargo métrica y rítmica en el arte musical, como hemos visto.

802 Gentili, La metrica dei greci, op. cit., pp. 1-2: «Tal unidad rítmica encuentra su confirmación en la unión con la música, ya que el elemento prosódico asumía su unidad en el mismo ritmo métrico que lo comprendía, o sea, en el vestido musical que el poeta mismo adaptaba al ritmo métrico, en tanto que la música fue sierva de la poesía. Posteriormente, cuando la música se desvinculó del texto poético y pudo violar la cantidad prosódica de la sílaba, y superponer a los metros poéticos su propio ritmo independiente, entonces la métrica fue la que estuvo en función de la música, de modo que esta pudo, mediante la isocronía, absorber el ritmo métrico hasta recrear, fuera por completo, fuera en parte, aquella unidad poesía-música que tras las reformas musicales de Timoteo (V-IV a. C.) se había perdido.» Esta descripción de las relaciones entre la palabra poética y la música resulta confusa y esquemática, forzada por el deseo de mantener intacta la supuesta autosuficiencia originaria del metro. Es en cualquier caso algo más comprehensiva que la que expresa Dain, op. cit., p. 43 (comparable a la de Meillet citada antes): «Afirmemos para empezar con fuerza que el acompañamiento musical, cuando existía, podía subrayar el ritmo, pero no lo creaba. La música estaba al servicio del ritmo poético.»

803 Ibidem, pp. 2-3.

804 Ibidem, p. 1.

805 Unos años después, West se hacía eco de esta idea, véase Greek

Metre, op. cit., p. 6: «Es una característica de la poesía griega el estar basada en un repertorio de kōla comunes.»

806 Véase Poesía y público en la Grecia antigua, op. cit., p. 21 y ss., con referencias a Parry, Lord, Havelock y una amplia bibliografía acerca de la oralidad antigua. Sobre las «nuevas exigencias de oralidad» contemporáneas y el arte que «se sustrae voluntariamente a la mediación de los significados», delegando tal mediación en el cine o en la música popular y, en general, en los «espectáculos de masas», cf. pp. 57-58 y 159, n. 4. Su visión de las relaciones entre poesía y música está sintetizada de nuevo en pp. 59-70.

807 Véase Bruno Gentili, «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della "performance"», en La musica in Grecia, op. cit., p. 5.

808 Ibidem, p. 13.

809 Ibidem, pp. 7-8.

810 Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 197 y ss. Los autores citan la distinción de Wilamowitz, op. cit., pp. 376 y ss., entre el esquema acataléctico del prosodiaco (– – u u – u u –) y el esquema hipercataléctico (con una sílaba más al final: – – u u – u u – u), llamado propiamente enoplio.

811 Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 204 y ss. Epítriton es llamado el ritmo álogos o irracional, en el cual arsis y tesis están en proporción intermedia entre par y doble, es decir, de 4:3 o de 3:4. Esa proporción acontece en los metros de siete tiempos, como los llamados epítrito yámbico o epítrico trocaico, en los que la primera o la última breve, respectivamente, se alargan. Cf. ibidem, p. 28, bajo «álogos». Cf. Hefestión, op. cit., III, 3, p. 56 y XII, 1, p. 98. West, en Greek Metre, op. cit., pp. 22-23, incluye el epítrito en su clasificación de los géneros rítmicos. Posteriormente, en su epítome Introduction to Greek Metre, Oxford, 1987, p. 5, opta por presentar los esquemas de los metros yámbico y trocaico siempre con anceps al principio y al final respectivamente (x – u –, – u – x), lo que deja el camino abierto a las duraciones «irracionales». Sigue la convención establecida por Paul Maas, en Griechische Metrik, traducción de H. Lloyd Jones, Greek Metre, Oxford University Press,

1962. Ya Hefestión tenía en cuenta la posible sustitución de breve por larga en dichas posiciones, cf. op. cit., V, 1 y VI, 1, pp. 61 y 65. Reinach, op. cit., p. 89, se suma a la convicción de que el epítrito resulta del alargamiento del metro trocaico: – u – u, cuando el último pie deriva en espondeo: – u – –, pero añade que la última sílaba tendría un valor irracional, intermedio entre larga y breve.

812 Véase el contraste de pareceres al respecto con Wilamowitz, Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 205 y 207.

813 Ibidem, p. 219.

814 Es el caso de Jean Irigoin, Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers, Klincksieck, París, 1953, p. 11, donde el autor adopta la definición de «elemento rítmico» de su maestro Alphonse Dain, como «pequeña frase familiar al oído», y lo identifica con los metros de Paul Maas y con las unidades métricas de A. M. Dale, quienes a su vez siguen a Wilamowitz en su rechazo del valor métrico de los kōla alejandrinos. Cf, ibidem, p. 44: «ningún hecho postula la existencia de una unidad métrica intermedia entre el elemento rítmico y el verso, aquella que generalmente se llama kōlon o miembro». Y p. 84: «El kōlon, creación de los filólogos alejandrinos, no tiene valor métrico.» Gentili y sus colaboradores conceden en cambio crédito a la tradición filológica antigua, por ser más cercana a las prácticas musicales originarias.

815 Desde que los estudios de August Boeckh a principios del XIX revelaran que los editores alejandrinos dividían los versos de los poetas griegos en kōla para facilitar la edición, la discusión acerca de estos ha seguido dos vertientes. En la introducción de Bruno Gentili a las actas del seminario La colometria antica dei testi poetici greci, Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1999, p. 13, leemos: «Wilamowitz, como es sabido, consideraba el kōlon como pura entidad gramatical, y el sistema colométrico como una invención de los editores alejandrinos: Aristófanes de Bizancio y su escuela habrían operado en sustancia una división por miembros o elementos “entre música y retórica” sin el soporte de una verdadera y propia ciencia métrica. Se puede obviamente objetar que el kōlon de tipo retórico comporta siempre un final de palabra, mientras que el kōlon de tipo métrico no la

comporta sistemáticamente en la colometría antigua.» Siguiendo a Wilamowitz, Paul Maas rechazó los criterios de edición de los alejandrinos para elaborar su propia teoría métrica. Las teorías posteriores (A. M. Dale, C. M. J. Sicking) radicalizan todavía más la reducción de los metros a algunas unidades de base teóricas que Gentili considera poco probables, a las que opone los ritmos binarios y ternarios (o par y doble) más sencillos, véase ibidem, p. 10. En sentido estricto, dice Gentili, la palabra kōlon hace referencia al dímetro compuesto de esos ritmos básicos, en el cual se observa, como hemos visto, la tendencia al periodo dodecasemo, ibidem, p. 12. En el mismo volumen Thomas J. Fleming, en el artículo «The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period», argumenta que, pese al progresivo distanciamiento de las ediciones orientadas a los lectores y no a los ejecutantes de la lírica y del drama, la división en kōla podría reflejar la disposición musical de los propios poetas, cf. p. 26: «la música sobrevivió lo suficiente como para proporcionar un fundamento sólido a los kōla de las ediciones alejandrinas».

816 Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 270-271.

817 Véase Ateneo, XIV, 632d. Citado por Gentili y Lomiento, op. cit., p. 274, como «claro testimonio del carácter lírico de la antigua poesía épica». Los autores traducen no obstante memelopoiēkénai por «revestía de música», fieles a la metáfora que cubre con hábito musical la supuesta desnudez originaria del verbo poético. Si la música fuera un mero vestido a medida para el verso, la resolución musical de sus irregularidades y el argumento de Ateneo carecerían de sentido. En la p. 77 leemos: «En cuanto a la ejecución del hexámetro épico, no es posible decir si ha estado asignada al canto, al menos en una fase inicial, al par de la antigua tradición citaródica de Demódoco y Femio, o más bien a una suerte de canturreo (cantillazione) o incluso al simple recitado: los pareceres al respecto están en desacuerdo.» La n. 52 de la misma página resume las razones textuales –además del pasaje de Ateneo– para la imposibilidad de concluir acerca del modo de ejecución de los poemas homéricos: las fuentes a partir de Homero hacen un uso indistinto de los verbos aeídein («cantar») y légein («decir»); Hesíodo primero y Píndaro después relacionan la actividad rapsódica con los aedos. Nada impide que estos empleasen varias

técnicas de ejecución. La dualidad entre cantar y hablar es una cualidad sustantiva de la voz que, si por un lado no permite conclusión excluyente con respecto a Homero, incita por otro a pensar la diferencia entre ambas prácticas sin necesidad de disociarlas.

818 Gentili y Lomiento, op. cit., p. 281.

819 Véase Nagy, Comparative Studies in Greek and Indic Meter, op. cit., p. 10.

820 Ibidem, p. 6. La idea proviene del maestro de Nagy en Harvard, Calvert Watkins, quien la tomó a su vez de Roman Jakobson. Cf. Calvert Watkins, op. cit., pp. 19-21. Sobre el verso anapéstico paremiaco –de paroimía, «proverbio»–, véase Hefestión, op. cit., VIII, 6, p. 79. Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 109-110 y 112, dicen que paremiaco se llama al dímetro anapéstico cataléctico propio de «los antiquísimos embatḗria laconios». Por medio de este esquema métrico, el ritmo de marcha se asocia con las antiguas sentencias gnómicas que, según Fernández Delgado, podrían haber intervenido junto con los metros líricos en la conformación del hexámetro. Fernández Delgado discute no obstante la teoría de Nagy en op. cit., pp. 154-155.

821 Nagy, Comparative Studies in Greek and Indic Meter, op. cit., p. 33.

822 Ibidem, p. 166.

823 Ibidem, pp. 35-36.

824 Ibidem, p. 49.

825 Es un punto de vista compatible con el «carácter compuesto de la lengua micénica, en la cual elementos eólicos conviven con elementos jonios», véase Gentili y Lomiento, op. cit., p. 283, y n. 73.

826 Ibidem, pp. 4-5 y 40.

827 Véase Chantraine, op. cit., pp. 914-915, bajo plékō. El uso por parte de la métrica de términos que se aplican a la relación carnal

no es azaroso: prósodos tiene, en esta acepción, un carácter invasivo y amenazante; syngéneia o «parentela», se dice de la equivalencia entre formas métricas en cuanto generadas por un principio común; y, mientras symplokḗ expresa la unión bajo un principio rector, como en la relación entre la trama horizontal y la urdimbre vertical del tejido, epiplokḗ designa solamente la trama, una forma de enlace que conlleva reciprocidad o intercambio.

828 Véase Hefestión, Fragmento II, Escolios a Hermógenes, pp. 167168. Cf. Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 5-6: «En realidad cada uno de los μέτρα fundamentales, en la posibilidad de las variaciones métrico-rítmicas que comporta, tiene ya implícita dentro de sí la noción de equivalencia, que es lo mismo que decir συγγένεια. [...] Que esa opinión estuviese bastante difundida en la cultura griega es lo que permite suponer la leyenda referida por Ateneo, según la cual Heráclides Póntico habría reconducido el origen del hexámetro y del trímetro al grito de ἰὴ παιάν repetido tres veces.» Cf. Ateneo, XV, 701e-f.

829 Véase Thomas Cole, Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Liric, Harvard University Press, 1988. Un estudio crítico de esta obra se encuentra en Robert L. Fowler, «A New Theory of Greek Metre», Échos du Monde Classique/Classical Views, XXV, 10, 1991, pp. 1-20.

830 Acerca del coriambo, su papel determinante en la monodia eolia y en la lírica coral, véase Irigoin, Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers, op. cit., pp. 82-83.

831 La melodía conocida como «Bolero de Caspe» se ajusta al esquema coriambo + jónico a minore. Su elegancia antigua y sencilla (que contrasta con la tosquedad de la letra conservada) quizá se deba al hecho de que en la rítmica de origen heleno extendida hasta Bizancio y por las costas de Asia Menor encajaron melodías de tradición árabe-persa que llegaron siglos después ya depuradas a las costas del Mediterráneo occidental. El propio Bolero de Ravel, que comparte fuentes de inspiración con el de Caspe, si no parece tan ajustado inicialmente al mismo esquema rítmico es porque sus arabescos juegan por encima de él, pero algún contrapunto rítmico revela el esquema latente. Este patrón [3+3] + [2+2+2], que hoy se denomina hemiolio o sesquiátero por

extensión de los usos antiguos, arraiga en las músicas populares subpirenaicas, habituadas al comercio interétnico, antes de pasar al Nuevo Mundo.

832 Hefestión, X, 2, p. 89, lo presenta como antipástico hipercataléctico (con una sílaba añadida al final: u – – u, –). Arístides Quintiliano, I, XVII, p. 37, 14-16, lo entiende sin embargo como yambo + crético (u –, – u –). Gentili y Lomiento, op. cit., pp. 235 y ss., subrayan el «tenor decididamente patético de estos ritmos», adecuados para expresar el tema bélico, cf. p. 241.

833 Según Irigoin, los finales de palabra no siempre indican las medidas internas del verso, pues el poeta se sirve de la synápheia («sinafia» o continuidad prosódica) para seguir un ritmo marcado. Véase «La structure des vers éoliens», Le poète grec au travail, op. cit., p. 30: «los poetas evitan los finales de palabra en ciertos puntos, y esos puntos corresponden precisamente a la sutura de los elementos rítmicos que componen el verso». En «Césure et diction du vers», ibidem, pp. 67-74, Irigoin estudia las modalidades de sinafia (prosódica, métrica, fonética, verbal, sintáctica) cuyo fin es asegurar la continuidad del ritmo pese a las cesuras del verso. Cf. Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers, op. cit., pp. 16 y 61: la continuidad rítmica define el carácter del verso griego, y no la diéresis en la que el final de palabra coincide con el final del elemento rítmico. Los finales de palabra deben ser tenidos en cuenta, no obstante, en un caso como el de los versos de Anacreonte que nos ocupan, en los que el ritmo oscila deliberadamente entre la regularidad de los elementos rítmicos pares y una interpretación más ambigua.

834 Versos 1-6 del fragmento 365a, Page, PMG, op. cit., n.º 33 en la edición de Gentili, op. cit., p. 26, traducción, p. 147: Ἄγε δὴ φέρ ́ἡμιν ὦ παῖ / κελέβεν, ὀκως ἄμυστιν / προρίω, τὰ μὲν δέκ ́ἐγχέας / ὕδατος, τὰ πέντε δ ́οἴνου / κυάθους ὡς ἀνυβρίστως / ἀνὰ δηὖτε βασσαρήσω.

835 Véase Gentili y Lomiento, op. cit., p. 176: «Una sorprendente variedad de tonos caracteriza los gliconios de tipo anacreóntico, ora matizados de gracia ligera y de amable ironía, ora inspirados por un sentimiento de melancolía o sombría tristeza.» West, en Greek Metre, op. cit., pp. 56-57, dice del poeta jonio: «... todo en su verso

es fresco y uniformemente proporcionado. Esas son las cualidades de la más vieja tradición jonia, si bien él va bastante más allá de todo lo que poseemos de sus predecesores jonios en la gama de sus ritmos». La diferencia estriba precisamente en su destreza para integrar ritmos pares e impares, de lo cual resulta una modalidad de proporción que escapa a la uniformidad y alcanza a dar forma a lo huidizo.

836 Véase Jones, op. cit., p. 210.

837 Ibidem, p. 213.

838 Sobre las relaciones del patrón estándar africano con el compás flamenco, véase Auserón, op. cit., pp. 468-470.

839 Jones, op. cit., p. 102: «Tenemos que entender el hecho de que si desde la infancia se le induce a uno a considerar que el batir 3 contra 2 es algo tan normal como batir en sincronía, entonces se desarrolla una actitud bidimensional con respecto al ritmo que no compartimos en Occidente.»

840 Szabó, op. cit., p. 107.

841 Ibidem, p. 131.

842 Véase Guthrie, op. cit., vol. I, pp. 217-218.

843 Véase Thomas Heath, Aristarchus of Samos. The Ancient Copernicus, Oxford University Press, 1913, p. 285; cf. Aristóteles, Política, I, 1252b, 6 y Suda, bajo γεννῆται.

844 Glotz, op. cit., vol. I, pp. 467-479.

845 Pierre Lévêque y Pierre Vidal-Naquet, Clisthène l’Athénien, Annales Littéraires de l’Université de Besançon, Les Belles Lettres, París, 1964, pp. 98 y ss.

846 Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs, op. cit., pp. 243-244.

847 Platón, Leyes, 745c-e.

848 West, Ancient Greek Music, op. cit., pp. 142-143 y 150.

849 Ibidem, p. 387: «en ausencia de evidencia documental relativa a los pueblos no helenos del área del Egeo, estamos tanteando en la oscuridad». Recordemos que Meillet supuso una influencia no indoeuropea, propia del área del Egeo, en el proceso de formación del hexámetro. Bernal defiende la importancia de los influjos fenicio y egipcio en Grecia, siguiendo la opinión de los antiguos –Heródoto, Isócrates, etc.– y oponiendo lo que él llama «modelo antiguo» al «modelo ario» que a lo largo del XIX, por influjo de la filología romántica, habría idealizado la «pureza racial» de la Grecia clásica (cf. op. cit., pp. 91 y ss., sobre el «modelo antiguo»; pp. 215 y ss., sobre la filología romántica y el «nacimiento del indoeuropeo»; y pp. 393-396, sobre la reivindicación del legado filosófico egipcio por parte de los estudiosos afronorteamericanos recientes). El propio West, en Early Greek Philosophy and the Orient, reconstruye los antecedentes fenicios de las ideas cosmológicas y escatológicas de Ferécides, supuesto maestro de Pitágoras (pp. 1 y ss., 21, 28 y ss.) y la genealogía del culto a un dios del Tiempo, cuyos primeros antecedentes parecen sumerios, que se extiende hacia el Mediterráneo occidental y hacia Extremo Oriente (pp. 34-36), siguiendo una «amplia circulación» de creencias que recorre «Egipto, Palestina, Mesopotamia, Irán, la India y el Asia interior» (p. 68). El ámbito de extensión de las ideas religiosas podría ser considerado también como espacio de intercambios de formas poéticomusicales. Ya hemos visto que Heródoto, II, 79, hablaba con admiración del canto fúnebre llamado λίνος, propio de los antiguos egipcios, ampliamente extendido entre los pueblos del Mediterráneo –entre ellos Fenicia y Chipre– e implantado en las costumbres griegas.

850 Véase West, Greek Metre, op. cit., pp. 18-19.

851 Es lo que sostienen A. M. Devine y Laurence D. Stevens, en The Prosody of Greek Speech, Oxford University Press, 1994, p. 121: «Las unidades de estructura rítmica que han emergido de esta discusión acerca del ritmo del habla griega son en principio idénticas a las unidades de la estructura del verso [...]. Es por lo tanto razonable asumir que las estructuras rítmicas del verso griego reflejan (derivan de y existen previamente en) los ritmos del habla griega y no son en principio resultado de un calco de los ritmos del habla griega sobre patrones extraños, es decir, sobre patrones

temporales de origen no lingüístico.» Tal afirmación, basada en el estudio estadístico de los textos y en la lingüística comparativa, vuelve a poner sobre la mesa la cuestión del «ritmo natural» de la lengua. La reconstrucción de la dicción de una lengua muerta a partir de los textos conservados necesariamente tiene que producir algunas correspondencias. Pero la masa abrumadora de detalles basados siempre en el mismo tipo de observación no asegura una generalización rigurosa. Parece hasta cierto punto razonable admitir con Devine y Stephens que el verso lleva a cabo un proceso de regularización del habla: «Tanto en sus estructuras como en los patrones de duración de su ejecución, los ritmos del verso son mucho más regulares que los ritmos del habla. Tal regularización es en su mayor parte lograda por reglas métricas que constriñen la elección de estructuras lingüísticas.» Pero ¿cabe pensar que las reglas métricas derivan de las mismas estructuras rítmicas del habla que regularizan? ¿De dónde le viene al metro la facultad de regularizar el habla? En realidad, además de regularizar el habla, el metro la hace variar en una dirección alógica. Las llamadas «reglas» métricas no son sino un catálogo de excepciones rítmicas. El ritmo es una entidad esencialmente relacional y compleja. No puede darse aisladamente en el habla, ni en el verso solamente como metro. Devine y Stephens lo admiten finalmente en sus conclusiones: «... bajo el nivel del dominio de la palabra debe haber alguna suerte de organización temporal que se refleja en el metro», ibidem, p. 156.

852 El poeta Jacques Roubaud, en «Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser», Poétique, 7, 1971, pp. 366387, recoge la misma idea que desarrolla West: «la unidad del metro es la posición»; y opone la «estructura profunda» del metro a su realización en el verso como «estructura superficial». A una determinada posición en la «estructura profunda» corresponde generalmente una sílaba, que es la unidad del verso, pero no siempre. Cf. West, Greek Metre, op. cit., p. 18: «La escansión de una serie particular de palabras formando un verso debe ser distinguida del esquema métrico abstracto del verso. El verso particular está hecho de sílabas; el esquema métrico está hecho de posiciones en las cuales las sílabas de longitud adaptable se acomodan.» Desde esta perspectiva, «estructura profunda» y «esquema métrico abstracto» son conceptos con significado ontológico equivalente, que puede ser aplicado, más que a la mera alternancia de los pies

métricos, a los kōla primordiales que hemos llamado esquemas rítmicos con dimensión de frase.

853 De los Elementa harmonica se conservan cuarenta y nueve manuscritos; del fragmento de los Elementa rhythmica solo tres, de los cuales el más antiguo –del siglo XII– es la fuente para los otros dos. Véase Pérez Cartagena, en la introducción a la edición citada, pp. 228 y 230. Cf. Lionel Pearson, Aristoxenus. Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory, Clarendon Press, Oxford, 1990, pp. xi y ss. El escaso interés por el único tratado antiguo conocido acerca del ritmo se prolonga hasta el siglo XX: según Pearson, ibidem, pp. v-vii y xxviii, Wilamowitz, en su Griechische Verskunst, lo consideró como un «testimonio poco fiable» para la recta comprensión del verso griego: «Wilamowitz poseía un conocimiento o una apreciación musical escasos, él y sus seguidores establecieron la costumbre de explicar la poesía y la canción griegas en términos no musicales. [...] De hecho no les interesa mostrar cómo el coro debió de realizar sus pasos a tiempo con la música. [...] Eso no quiere decir que esta clase de análisis métrico practicado hoy en día carezca de valor. Tiene desde luego un valor muy considerable, por cuanto ayuda a establecer las reglas métricas del griego escrito.»

854 Elementa harmonica, II, 32. Cf. Pérez Cartagena, ibidem, p. 229: «Los pocos datos que poseemos sobre los precedentes de la teoría rítmica son, en todo caso, coherentes con los rasgos fundamentales de la rítmica aristoxénica: la distinción entre métrica y rítmica había sido, al menos, esbozada, si bien su separación clara y definitiva parece deberse a Aristóxeno.» A nuestro juicio, la distinción clara entre métrica y rítmica es obra de Aristóxeno, pero su separación definitiva es posterior y se debe a las escuelas especializadas –metrólogos y ritmólogos– del periodo alejandrino.

855 Elementa rhythmica, 3. Recordemos que en Aristóxeno skhēma es sinónimo de eīdos, cf. Elementa harmonica, III, 74. El libro II de los Elementa rhythmica empieza aludiendo al contenido de un libro anterior, en el que el autor habría considerado los ritmos de diversa naturaleza y qué es en cada caso lo que puede ser llamado ritmo, para pasar después a considerar el ritmo musical en particular. Pearson, op. cit., p. 47, supone que, en el libro I, Aristóxeno podría

haber llamado hýlē o «materia» del ritmo a las diversas sustancias rítmicas, aunque en ninguno de los textos aristoxénicos conservados aparezca dicho término. Aristóxeno se sirve del marco conceptual aristotélico, pero no parece asumir las implicaciones del hilemorfismo que, de hecho, harían imposible la comprensión de la forma musical. En Aristóxeno la forma (skhēma o eīdos) es organización variable, en tanto que la sustancia es todo lo que puede adoptarla. Para el músico no tiene sentido pensar en una materia informe ni en una forma acabada: el ritmo relaciona sustancias que adoptan naturalmente formas diversas.

856 Véase Metafísica, 984a, 24-25: «ni la madera hace la cama ni el bronce hace la estatua». Para el ejemplo de la casa, ibidem, 996b, 6-8: «la materia es la tierra y las piedras; y la forma (eīdos) el concepto (lógos)». Aristóteles usa algunas veces morphḗ como sinónimo de eīdos, por ejemplo, ibidem, 999b, 17. Para la distinción entre materia (hýlē), forma (morphḗ) y el compuesto de ambas (sýnolon), véase 1029a 3-5. Sobre la localización de la forma (eīdos) en el alma (psykhḗ) y el carácter inmaterial de la forma considerada como esencia, 1032b 1 y 14. Aristóteles se sirve de la sinonimia y de la equivocidad entre morphḗ y eīdos para dar el salto desde los ejemplos que provienen de las artes manuales –en los que la forma es antes que nada aspecto visible– hasta la generalidad abstracta del concepto. En esto sigue fielmente el camino abierto por Sócrates y por Platón. Sobre el alma como forma y como acto cumplido, opuesto a la potencialidad de la materia, véase De anima, 412a, 20-22 y 414a, 27-28.

857 Véase Elementa rhythmica, 4. Pearson destaca este hecho capital en la teoría rítmica de Aristóxeno y su divergencia con respecto a los manuales de métrica, op. cit., pp. xxxiii, xxxvii y xlvi: las palabras «no proporcionan por sí mismas una guía adecuada para el ritmo. La léxis tiene que ser ritmada, y a menudo hay dos o más rhythmopoiiai posibles». La Introducción al estudio del ritmo de Miguel Psellos (siglo XI d. C.) reproduce las ideas de Aristóxeno a partir del mismo punto: «la sílaba no es una medida», Pearson, ibidem, p. 21.

858 Elementa rhythmica, 4. Seguimos la traducción de Pérez Cartagena, op. cit., p. 340. Cf. Pearson, op. cit., pp. 2-3.

859 Arístides Quintiliano I, XIII, p. 31, 3 y ss., ensaya una definición general del ritmo que quizá guardase relación con el primer libro perdido de los Elementa rhythmica de Aristóxeno, a quien habitualmente sigue en otros pasajes de su obra. Arístides distingue los ritmos visibles, los audibles y los táctiles: «La palabra ritmo se usa en tres sentidos: se dice de los cuerpos inmóviles (como cuando hablamos de una estatua eurítmica), de todos los móviles (y así decimos que alguien camina eurítmicamente) y, en su sentido específico, del sonido.» Optamos por la traducción de phōnḗ por «sonido», y no por «voz» como hacen Colomer y Gil, dado que el ritmo se aplica también al sonido instrumental (seguimos a Barker, op. cit., vol. II, p. 433). Continúa el pasaje de Arístides, 18 y ss.: «Todo ritmo se percibe por estos tres sentidos: por la vista, como en la danza; por el oído, como en la melodía; o por el tacto, como en el pulso de las arterias. Pero el ritmo musical se percibe por dos de ellos: la vista y el oído. En música el ritmo regula el movimiento del cuerpo, la melodía y la dicción.» La noción de ritmo afecta en todo caso a la síntesis de impresiones psicomotrices, visuales y auditivas. En cuanto a los ritmos visibles en los cuerpos inmóviles, no parece azarosa la elección de la estatua como modelo de euritmia, si pensamos en que fija las proporciones anatómicas que Sócrates tomaba por modelo del discurso. El ritmo visible se presenta así como paradigma de la representación.

860 Elementa rhythmica, 5-7.

861 Ibidem, 8. Pearson, op. cit., pp. 68 y 76, presta atención al paralelismo entre ritmo y armonía, que en su opinión resulta «perfectamente claro» porque en ambos terrenos la elección de un valor determinado de duración o de altura, que fija la movilidad del sonido, da lugar a un orden opuesto al infinito posible de maneras de estar fuera de tiempo o de armonía. No parece argumento suficiente como para profundizar en dicho paralelismo, al que Aristóxeno alude en diversos pasajes, cf. Elementa rhythmica, 13, 14, y el comentario de Pearson, ibidem, pp. 57-58. Miguel Psellos, op. cit., 11, Pearson, p. 25, dice que las proporciones del ritmo son comparables a las de la armonía porque los números 1:1, 2:1, 3:2 y 4:3, que definen la tónica, la octava, la quinta y la cuarta, se corresponden con los ritmos dactílico, trocaico o yámbico, hemiolio y epítrito.

862 Elementa rhythmica, 8-9.

863 Ibidem, 9. Pérez Cartagena indica en su traducción, p. 343, nn. 18 y 19, que el término sēmeia («posturas») pertenece al léxico de la danza y no tiene aquí el significado rítmico que tiene en otros pasajes. La polisemia del término comprende la seña conductora de pie o de la mano, de la que derivan los valores temporales, y las posturas de la danza. Sēma, como hemos visto, designa también un hito en el camino o la estela funeraria. Los significados del término se desplazan desde la seña en movimiento hacia la detención en un punto, lo cual permite que sēmeīon signifique tanto «tiempo primario» como «punto geométrico». Cf. Arístides Quintiliano, I, XIV, p. 32, 11 y ss. Eso no justifica que, cuando se aplica al tiempo primario, se traduzca sēmeīon por «punto», como hacen Colomer y Gil. La traducción correcta es «marca» o «señal», como indica Pearson, op. cit., p. 54. De lo contrario se lleva al extremo la tendencia a interpretar los fenómenos sonoros según el modelo visual. Las skhēmata («figuras») de la danza implican cierta fijación visible del movimiento: son los gestos expresivos que los coreutas utilizan para enfatizar el canto. Expresan el carácter mimético de la danza griega, según diversos autores: Platón en Leyes, 816a, dice que el arte de la danza nace de la imitación de lo que se dice por medio de gestos o figuras. Aristóteles, Poética, 1447a, dice que el ritmo de las figuras en la danza imita caracteres, pasiones y acciones. Plutarco, Quaestiones Convivales, IX, 15, distingue entre el paso (phorá), el gesto (deīxis) que designa las cosas como si fuera un nombre propio y la figura (skhēma) que es como su calificativo, en la cual los danzantes se quedan fijos «como en una pintura». Es manifiesta la tendencia de los autores griegos a considerar la danza como un lenguaje de signos. En el texto de Aristóxeno solamente cuenta como materia que puede adoptar ordenamiento rítmico.

864 Véase el Gran tratado de la música de al-Fârâbî, edición de Rodolphe d’Erlanger, La musique arabe, Paul Geuthner, París, 1930, vol. I, p. 151.

865 Elementa rhythmica, 11.

866 Ibidem, 12.

867 Ibidem, 13.

868 Ibidem, 16.

869 Reinach así lo sugiere cuando dice que la pulsación rítmica «monetiza» los valores de duración, cf. op. cit., pp. 78 y 109.

870 Elementa rhythmica, 17.

871 Ibidem, 30.

872 Ibidem, 31-36.

873 Siglos más tarde, Arístides Quintiliano, op. cit., I, XIV, p. 33, 2930, dirá que algunos consideran el epítrito o sesquitercio como rítmico.

874 Pearson, op. cit., p. xxii. La raíz más antigua de rhythmós («rhu» o «rheu», según Pearson) significa «flujo» o «caudal» («flow»), ibidem, pp. xxiii. Según Chantraine, op. cit., pp. 970-971 y 979, el término rhythmós, que proviene del griego rhéō y del sánscrito *sreu (ambos significan «fluir»), «une las dos nociones de movimiento y de forma».

875 Pearson, op. cit., pp. xxiv y 50.

876 Comentando los fragmentos del papiro Oxyrrinco XXXIV 2687, Pearson concluye que su autor anónimo –que pudo ser el propio Aristóxeno– exige la continuidad rítmica a los versos de las odas corales, como las de Píndaro, en que alternan dáctilo-epítritos y metros pares, «sin cambiar constantemente el paso de los danzantes», cf. ibidem, p. 86.

877 Ibidem, pp. xlvi-xlv y 78.

878 Ibidem, pp. xxx-xxxi, xlviii y 66.

879 Ibidem, p. 62.

880 En el artículo «Parola, metro e ritmo nel De compositione verborum di Dionigi di Alicarnaso», Metrica classica e linguistica, op. cit., pp. 9-23, Bruno Gentili argumenta que el punto de vista de Dionisio de Halicarnaso, cuando se ocupa de las duraciones irracionales de las sílabas largas en el hexámetro, es rítmico y no

métrico (p. 12). La confusión de ambos niveles da lugar a frecuentes errores de interpretación y pie a algunos autores para forzar interpretaciones métricas gratuitas. El argumento de Gentili resulta válido a nivel del cuidado de los textos, pero no es suficientemente revelador con respecto a la naturaleza del metro mismo. La teoría de los dos niveles rítmicos en interacción (ritmo verbal y ritmo musical, cf. p. 19) es incompleta y lleva a una interpretación discutible del texto de Aristóxeno, del que Gentili afirma que «la separación entre las dos artes, la métrica y la música, emerge con claridad» (p. 20). Las mismas ideas se expresaban ya en Metrica greca arcaica, op. cit., p. 36. Pero cuando el músico tarentino afirma la diferencia entre el «pie» o patrón rítmico y la «ritmopeya» o composición rítmica (Elementa rhythmica, 19), se refiere a la distinción entre el ritmo básico y los diversos modos de alternancia de valores de duración dentro del mismo, en el sentido en que lo entiende Pearson. Véase Aristóxeno, Elementa harmonica, II, 34: «la ritmopeya experimenta muchos movimientos variados, pero los pies por los que marcamos el ritmo son sencillos y siempre iguales». La ritmopeya no implica necesariamente un ritmo distinto del ritmo musical, propio de la prosodia del habla. Confronta ciertamente las cantidades silábicas del verso con el ritmo y soluciona las divergencias entre ambos por diversos procedimientos, pero eso no permite fundar la distinción entre ritmo musical y ritmo métrico, como pretende Gentili. Aristóxeno incluye la métrica entre las prácticas musicales y entiende que el tiempo primario afecta tanto al ritmo de las palabras como al de la melodía o al de la danza.

881 Véase Pearson, op. cit., p. 47.

882 Véase Bowra, Homero, pp. 125-128. El autor alude a los testimonios de un posible origen cretense del hexámetro y considera que las tablillas micénicas en lineal B justifican, en todo caso, la creencia en su origen griego: muchas palabras «encajan más fácilmente en un ritmo dactílico que las palabras contractas de época posterior». Si el hexámetro o los elementos rítmicos que lo componen –como el dímetro dodecasemo, digamos, siguiendo a Gentili– fueron usados en época micénica, esa sería la explicación de las «reliquias» léxicas o temáticas que se encuentran en los poemas quinientos años más tarde.

883 Cf. las reflexiones de Fränkel, op. cit., p. 37, en torno a los testimonios recogidos por Matija Murko de boca de los jóvenes guslari yugoslavos, relativos a su pasión por el canto y su intensa relación con el pasado remoto: «Los poetas épicos pueden preservar la memoria de antiguas civilizaciones porque desde una edad temprana cada nueva generación crece en un doble mundo, el real y el de la poesía. Así ocurre que cuando los cantores hablan el lenguaje de la poesía en lugar del ordinario, se sumergen automáticamente en la Antigüedad remota y se mueven con total seguridad en un medio que solo por la poesía conocen.»

884 Bowra, Homero, op. cit., pp. 197-199.

885 Ibidem, pp. 201-203.

886 Ibidem, pp. 206-209.

887 Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, PUF, París, 1988, p. 92. Traducción española: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, Sígueme, Salamanca, 1999.

888 El engranaje del Alma envolvente del Mundo con el alma individual y con la materia corporal, más que voces en armonía, recuerda el mecanismo de un reloj, véase Timeo, 34b y 36e: «En cuanto al Alma, habiéndola colocado en el centro del cuerpo del Mundo, [el Demiurgo] la extendió a través del cuerpo entero, e incluso más allá de él, envolviendo el cuerpo. [...] y haciendo coincidir el medio del cuerpo con el medio del Alma, los puso en armonía.»

889 Simondon, en L’individu et sa genèse physico-biologique, op. cit., pp. 146 y ss., explica la «condición cuántica» de los procesos de individuación como relación entre diversos «órdenes de tamaño», microfísico y macrofísico. En las pp. 37 y ss. lleva a cabo la crítica del hilemorfismo aristotélico: los conceptos de forma y de materia derivan de una operación técnica y solo pueden ser aplicados a la naturaleza por analogía o reducción de las diferencias.

890 Heráclito, DK 22B10.

891 Al final del seminario sobre Heráclito dirigido en colaboración con Fink, en la Universidad de Friburgo, durante el invierno de 19961997, Heidegger concluía el debate sobre la relación del hombre con la luz y con el fuego diciendo que estos «solo pueden encontrar su lugar en la iluminación», y que hay que entender la iluminación «a partir de lo griego». Por un momento parece apartarse de la perenne metáfora visual, cuando añade que la iluminación o desvelamiento del ser «es el imperioso latido de lo impensado en lo pensado». Cf. Martin Heidegger y Eugen Fink, Heráclito, Ariel, Barcelona, 1986, p. 208.

Edición en formato digital: febrero de 2022

© imagen de cubierta, Apolo con una lira, representado en un kylix del siglo V a. C.

© Santiago Auserón, 2022

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2022

Pau Claris 172, Principal 2ª

08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4383-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es

www.anagrama-ed.es